„…MIT DÄMONISCHEN KUHAUGEN“

Ke Kokoschkovým portrétům Wilhelma a Marthy Hirschových

On Kokoschka’s portraits of Wilhelm and Martha Hirsch

Petr Jindra

ÚVOD

Pomyslný „network“ Loosova pracovního a společenského působení v Plzni, jehož základní rekonstrukce je cílem této knihy, zahrnuje i jednu vedlejší vazbu na mimořádné malířské dílo. Jedná se o portréty prvních plzeňských klientů slavného architekta, Wilhelma (Willyho, 1886–1946?) a Marthy (1887– patrně sedmdesátá léta) Hirschových, které v roce 1909 vytvořil Oskar Kokoschka, tehdy třiadvacetiletý enfant terrible vídeňského uměleckého života. Obrazy vznikly z přímého podnětu Adolfa Loose.

Rádi bychom zanesli stopu Kokoschkova tehdy vysoce progresivního uměleckého projevu i do kontextu plzeňské výtvarné kultury přelomu prvního a druhého desetiletí, a obohatili tak její konzervativní profil o zajímavý, jakkoli zprostředkovaný vztah představitelů německy mluvícího židovského prostředí k německému expresionismu a jeho tak význačné osobnosti. Avšak bohužel, Hirschovi, podobně jako většina klientů, které Loos v tomto období přesvědčil, aby se nechali od Oskara Kokoschky zpodobit, své portréty nikdy nezakoupili. Nevíme, zda podobizny vznikly v Plzni nebo ve Vídni. Elana Shapira, která se zabývá židovskými podporovateli moderního umění, se domnívá, že Kokoschka portrétoval Willyho a Marthu v jejich plzeňském bytě, realizovaném Adolfem Loosem.[1] Pro svůj názor však neuvádí žádné argumenty, kromě toho, že Kokoschka rád portrétoval osoby v jejich vlastním prostředí. Vzhledem k tomu, že řada podobizen Loosových přátel a klientů včetně portrétu Loose samotného vznikla ve Vídni od přelomu léta a podzimu do sklonku roku 1909, je pravděpodobné, že i Willyho a Marthu portrétoval v té době Kokoschka zde. Ve Vídni ostatně byli častými hosty. Malby pravděpodobně také nikdy nezdobily jejich plzeňský byt, nýbrž zůstaly u iniciátora svého vzniku, Adolfa Loose.[2] Kokoschkův expresionismus tedy do provinciální umělecké Plzně na konci prvního desetiletí nevstoupil ani jako dovezený cizokrajný předmět. Jaká škoda! Malířské portréty investorů vytvořené umělcem, kterého ze svého středu právě vyloučila Vídeňská secese a jehož místnost na Internationale Kunstschau 1909 byla nazvána „kabinetem hanby“,[3] by v kontextu kulturně a umělecky provinciálního města působily jako zjevení. Pokud si představíme zájem o dílo mladého expresionistického rozervance u lidí, kteří si současně nechali navrhnout byt architektem s názory ve své době příliš moderními i pro některé pokrokové vídeňské kruhy, museli bychom výrazně korigovat klišé o konvenčním měšťanském vkusu bohatých zákazníků, pocházejících často z řad továrníků, jak tomu bylo v případě Hirschových. Celý případ je však složitější. Kontakty s progresivními intelektuálními a uměleckými kruhy ve Vídni byly do Plzně přeneseny prostřednictvím příbuzenských a společenských styků jazykově německých židovských rodin s vídeňským prostředím, kde se intelektuální a umělecký život do značné míry odehrával v okruhu asimilovaných židovských intelektuálů a společensky významných lidí, právníků, podnikatelů apod. Bylo to toto etablované prostředí, v němž se rodily a pěstovaly názory a myšlenky, které formovaly moderní evropské myšlení, kulturu a umění první třetiny 20. století. Máme důvod domnívat se, že Willy a Martha Hirschovi přímo poznali avantgardní okruh intelektuálů a umělců kolem Adolfa Loose, a že s ním udržovali určitý kontakt i později, bližší představa o jejich vlastním myšlenkovém světě, inklinacích a osobním vkusu nám však chybí. Podle sdělení Viléma Semlera působil Willy Hirsch rezervovaným dojmem a Martha svým způsobem rovněž.

Dochované fotografie z jejich plzeňského bytu, který vyjadřoval prostřednictvím Loosova designu a uměleckých či uměleckořemeslných předmětů kulturní prestiž svých obyvatel, dokládají, že se jednalo o kultivované osobnosti. Elana Shapira vyvozuje z dochované fotografie z roku 1930, zachycující kout hudebního salónu, kulturní a estetickou otevřenost Hirschových: „V rohu visí exotická orientální svítilna, zatímco uprostřed police nad krbem stojí konzervativní hodiny, jejichž základna napodobuje chrám se čtyřmi sloupy. Další ohlas zájmu o klasické Řecko dokládá fotografie řeckého chrámu napravo nad policí a řecká figura zdobící stojan dvou svítilen umístěných po obou stranách police. Na levé straně nad lavicí se nachází japonský tisk a ve větším rámu nad ním mořská scenérie.“[4] Shapira poznamenává, že v roce 1930, kdy byla fotografie pořízena, již mohly být tyto kulturní obsahy (discourses), zvláště ty, které odkazují ke klasickému Řecku, pokládány za staromódní.[5] Na druhé straně přítomnost japonského dřevořezu (?) svědčí o znalosti aktuálních témat v oblasti estetického a uměleckého zájmu Hirschových.[6] Výběr předmětů zdobících byt jistě ovlivnilo doporučení architekta, který vybavil byt Oskara Semlera na Klatovské třídě 110 rozměrnou malbou z 18. století, pocházející z Tibetu (*Život Tsongkhapy*), již získal ve Vídni. Jedná se o hagiografii tibetského buddhistického učence Tsongkhapy (viz zde s. 155 a s. 161). Přesvědčivým dokladem kulturní vnímavosti i trvajících styků s osobnostmi vídeňského intelektuálního a uměleckého světa je skutečnost, že Martha Hirschová požádala o mnoho let později v Praze v roce 1935 tehdy již slavného Oskara Kokoschku, aby ji portrétoval podruhé.

INTRODUCTION

The imaginary ‘network’ of Loos’ operating in Pilsen, both in terms of work and socially, whose fundamental reconstruction is the objective of this book, includes also a minor relation to an extraordinary work of art: the portraits of the first Pilsen clients of the famous architect, Wilhelm (Willy, 1886–1946?) and Martha (1887–probably the 1970s) Hirsch, which were painted in 1909 by Oskar Kokoschka, at that time a twenty-year-old *enfant terrible* of Viennese art life. The paintings were created on a direct initiative of Adolf Loos.

We would like to place Kokoschka’s, for the time very progressive, art style also in the context of Pilsen art culture at the turn of the first and the second decades of the 20th century and, by doing so, to enrich its conservative profile with an interesting, although mediated, attitude of the representatives of the German speaking Jewish environment towards German expressionism and its significant figures. Unfortunately, the Hirschs, as well as most of the clients that Loos convinced to have themselves portrayed during this period never bought their portraits. We do not know whether the portraits were created in Pilsen or in Vienna. Elana Shapira, who is concerned with Jewish supporters of modern art, believes that Kokoschka portrayed Willy and Martha in their flat in Pilsen, realised by Adolf Loos.[1] However, she does not present any arguments to support her view, except for the fact that Kokoschka liked portraying people in their own environment. Taking into consideration that a number of the portraits of Loos’ friends and clients, including the portrait of Loos himself, were created in Vienna in the period between the end of the summer and the beginning of the autumn of 1909 and the end of 1909, it is likely that Willy and Martha were portrayed here too. After all, they visited Vienna often. Most likely, the paintings never decorated their flat in Pilsen; they stayed with the initiator of their creation, Adolf Loos.[2] Hence Kokoschka’s expressionism did not enter the provincial, artistic Pilsen at the end of the first decade of the 20th century, not even in the form of an imported exotic object. What a pity! The portraits of investors painted by the artist whom the Vienna Secession had just excluded from its midst and whose room at Internationale Kunstschau 1909 was called “The Chamber of Horrors”,[3] would have been, in the context of the culturally and artistically provincial town, a phantom. If we imagine the popularity of the work of the young torn expressionist with people that, at the same time, had a flat designed by an architect of opinions that were considered far too modern, in this time, even by some of the contemporary progressive Viennese circles, we would have to significantly amend the cliché about the conventional bourgeois taste of rich customers frequently coming from the ranks of factory owners, as it was in the case of the Hirschs. The whole case is more complicated than this though. The contact with progressive intellectual and artistic circles in Vienna were brought to Pilsen via the family and social connections of the German speaking Jewish families with Vienna environment, where, to certain extent, intellectual and artistic lives took place in the circle of assimilated Jewish intellectuals and socially important people: lawyers, entrepreneurs etc. It was this established environment in which the ideas and thoughts that formed the modern European thoughts and art of the first third of the 20th century were born and grown. We have a reason to believe that Willy and Martha Hirsch directly knew the avant-garde circle of the intellectuals and artists around Adolf Loos and that they maintained a certain contact with him even later. However, a closer idea about their own inner world, inclinations and personal tastes, we do not have. According to Vilém Semler, Willy Hirsch seemed of a reserved character and Martha was too, in a way.

The existing photographs from their flat in Pilsen that expressed, by means of Loos’ design objects and objects of art and craft, the cultural prestige of its citizens prove that they were cultured people. From an existing photograph of 1930, capturing the corner of the music room, Elana Shapira deduces the cultural and aesthetic open-mindedness of the Hirschs: “An exotic oriental lamp hangs in the corner, while at the center of the shelf above the fireplace stands a conservative clock, the base of which resembles a temple with four columns. A further echo of their interest in Classical Greece is seen in a photograph of a Greek temple to the right above the shelf and in the Greek figure decorating the stand of the two lamps placed on either side of the shelf. On the left above the bench, we find a Japanese print, and in a bigger frame above it, a seascape”.[4] Shapira mentions that, “in 1930, when this photograph was taken, these cultural discourses, especially those of Classical Greece, might have been regarded as old-fashioned.”[5] On the other hand, the presence of the Japanese wood carving attests to the knowledge of the current topics in the fields of aesthetics and art the Hirschs were interested in.[6] The choice of the objects decorating the flat was certainly influenced by the recommendations of the architect that had furnished Hugo Semler’s flat at Klatovy Avenue No 110, with a large painting from the 18th century originally from Tibet (*The Life of Tsongkhapa*) that he had acquired in Vienna. It is a hagiography of the Tibetan Buddhist scholar Tsongkhapa (see p. 155 and p. 161 here). Convincing evidence of the cultural perceptiveness, as well as of the persisting connections with the figures of the Viennese intellectual and artistic world is the fact that, many years later, in Prague in 1935, Martha Hirsch asked Oskar Kokoschka, already famous at that time, to portray her for the second time.

WILLY & MARTHA HIRSCHOVI A VÍDEŇSKÉ KRUHY

Hirschovi byli úzce spojeni s vídeňským židovským prostředím. Žila zde Willyho starší sestra Rosa, která se provdala za právníka a průmyslníka dr. Alfreda Krause, staršího bratra Karla Krause, zakladatele a redaktora časopisu *Die Fackel* (*Pochodeň*, zal. 1899)[7] a nejvýznamnějšího představitele židovské rodiny, která pocházela z Čech (Karl Kraus se narodil roku 1874 v Jičíně, o tři roky později se rodina přestěhovala do Vídně). Prostřednictvím širší rodiny tak byli Hirschovi vzdáleně v příbuzenském poměru k brilantnímu diagnostikovi společnosti, „bílému veleknězi pravdy a hněvivému mágu, jemuž pod plamenným pláštěm řinčí blankytný pancíř válečníkův",[8] jak jej charakterizoval Georg Trakl. Ke Krausovu úzkému okruhu patřili vedle Trakla také tvůrce nové atonální hudební struktury a malířský expresionista Arnold Schönberg či básník a bohém Peter Altenberg. Není zcela jasné, kdy se s Karlem Krausem (1874–1936) seznámil Adolf Loos. Někteří badatelé se domnívají, že se tak stalo Altenbergovým prostřednictvím v roce 1897, jiní pokládají za první prokazatelný doklad jejich kontaktu, datovaného na počátek roku 1900, první z dochovaných pohlednic, kterou zaslal Loos na adresu časopisu *Die Fackel*.[9] Roku 1900 Loos realizoval první práci pro rodinu Krausových, rekonstrukci bytu sestry Karla Krause Marie Turnovské, v roce 1905 navrhl byt Willyho švagra Alfreda Krause a v roce 1907 byt dalšího ze sourozenců Krausových, továrníka a místoředitele firmy Julius Meinl Rudolfa Krause.[10] Rosa Hirschová se provdala za Alfreda Krause ve Vídni v roce 1900, jejím prostřednictvím se s celým podnikatelským a současně intelektuálním a uměleckým okruhem soustředěným kolem Karla Krause seznámili i plzeňští Hirschovi. Poznali zde především Adolfa Loose, který pro potenciální klienty z okruhu svých objednavatelů organizoval prohlídky realizovaných bytů. Hirschovi si v doprovodu architekta prohlédli byty sourozenců Karla Krause a brzy se sami stali jeho poučenými zákazníky. Úzký vztah k Adolfu Loosovi měl také bratranec a od roku 1907 Willyho společník Otto Beck, který rovněž pocházel z Plzně. Beck byl vnímavým čtenářem Loosových publicistických příspěvků o moderní architektuře a bydlení vycházejících nejčastěji v *Neue Freie Presse*. Jistě byl obeznámen s reformními názory na kulturní život, které Loos publikoval ve vlastním časopise s krátkým trváním a příznačným titulem *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich (Jiné. Časopis pro uvedení západní kultury do Rakouska)*.[11] V roce 1908 Loos navrhl a realizoval v Plzni byt Otty Becka. O dvacet let později se zde seznámil s Beckovou dcerou Claire, která se přes otcův odpor za Adolfa Loose v červnu 1929 provdala.

Společnost, s níž se Hirschovi v okruhu Karla Krause a Adolfa Loose setkávali, na ně nepochybně zapůsobila. Loos podněcoval a spojoval lidi svými myšlenkami i společenskou autoritou, byl spiritus agens tohoto kulturního prostředí a lze se právem domnívat, že ve styku s ním se do popředí dostávali i jeho nejvýznačnější představitelé, především Karl Kraus, spřízněný s rodinou, a záhy i Loosův nový protežé Oskar Kokoschka, který ve vzpomínkách napsal: „Adolf Loos a Karl Kraus byli blízcí přátelé; spojovala je hluboká spřízněnost ducha. Ani jeden z nich publiku nikdy nelichotil. (...) Po smrti Karla Krause zemřelo nezávislé myšlení v Rakousku. Stejně jako Loos viděl Kraus svoji existenci jako poslání (...). Stejně jako Loos to však byl i nanejvýše citlivý člověk..."[12] Tyto charakteristické vlastnosti jistě neunikly lidem, kteří se s oběma osobnostmi dostali do přímého kontaktu. Willy a Martha Hirschovi v rámci svých vídeňských společenských styků nepochybně poznali i avantgardní intelektuály a umělce, kteří se kolem Karla Krause a Adolfa Loose pohybovali. Byť měly tyto styky asi jen příležitostný charakter, nebyly zcela formální, protože Willy a Martha se záhy stali Loosovými klienty a v roce 1909, kdy Loos začal aktivně podněcovat a směrovat uměleckou činnost Oskara Kokoschky, také jedněmi z jeho prvních portrétních modelů. Rodinnými vazbami zprostředkovaný vztah továrnické rodiny k vídeňské kulturní elitě je nutno vnímat v širších souvislostech. Jak zjistil Carl E. Schorske, ve Vídni byla, na rozdíl například od Londýna, Paříže či Berlína, tato elita velmi jednolitá a udržovala díky společenské tradici kontakt s aristokratickými a buržoazními špičkami: „Salón a kavárna si uchovaly svou životnost jako instituce, kde intelektuálové z nejrůznějších oborů diskutovali o názorech a hodnotách a zároveň se stýkali s elitou ze sféry obchodu i svobodných povolání, pyšnou na své všeobecné vzdělání a uměleckou kulturu."[13]

Willy Hirsch a Martha Rudingerová slavili 7. září 1908 svatbu ve vídeňské městské synagoze a téhož roku si po příkladu Alfreda a Rosy nechali od Adolfa Loose navrhnout byt v rodinném domě v Plzni v Plachého ulici, který Willy se sestrou zdědil po otci Richardu Hirschovi († 1902).[14] Společenská a kulturní úroveň plzeňské části rodiny, náležející k velmi bohatým horním vrstvám, se ostatně neměla zásadně lišit od té vídeňské.
Na Loosův podnět pak také provedl Oskar Kokoschka v roce 1909 jejich portréty. Kokoschku přivedl Loos do Krausova intelektuálního a uměleckého kroužku patrně v roce 1909. Zde byla zahájena řada vídeňských a berlínských portrétů z let 1909–1912, jež tvoří samostatnou část jeho tvorby a významnou kapitolu středoevropského expresionismu, která by bez Adolfa Loose vůbec nevznikla. Portrétovanými byli na jedné straně Loosovi přátelé, intelektuálové a umělci, na straně druhé jeho klienti. Tyto skupiny však nelze zcela oddělovat. Podobizny Willyho a Marthy Hirschových stojí hned na počátku nové portrétní linie Kokoschkovy tvorby, zahájené koncem léta a počátkem podzimu 1909. Styky s Loosem i Kokoschkou však měly trvalejší ráz: Adolf Loos upravoval na konci dvacátých let pro Hirschovy další bytové prostory v jejich plzeňském domě a ještě jednou se v jejich životě objevil i Oskar Kokoschka. Tehdy již slavný umělec, který žil od září roku 1934 do roku 1938 v Praze,[15] zde v roce 1935 znovu portrétoval Marthu Hirschovou.



1



2

1

Willy Hirsch, 40. léta (?)
soukromý archiv

Willy Hirsch, the 1940s (?)
Private archive

2

Martha Hirschová v Paříži, 50. léta (?)
soukromý archiv

Martha Hirsch in Paris, the 1950s (?)
Private archive

WILLY & MARTHA HIRSCH AND VIENNESE CIRCLES

The Hirschs were closely connected with the Jewish environment of Vienna. Willy's older sister Rosa lived there; she married the lawyer and industrialist Dr. Alfred Kraus, older brother of Karl Kraus, the founder and the editor of Die Fackel magazine (The Torch, established in 1899)[7] and the most significant representative of the Jewish family originally from Bohemia (Karl Kraus was born in 1874 in Jičín; the family moved to Vienna three years later). Via broader family, the Hirschs were remotely related to the brilliant diagnostician of society, the "high priest of truth and angry magician, whose fiery cloak covers his clanking azure cloak of a warrior",[8] as Georg Trakl characterised Kraus. Besides Trakl, the close circle around Kraus included also the creator of a new atonal musical structure and expressionist painter Arnold Schönberg and the poet and bohemian, Peter Altenberg. It is not entirely clear when Adolf Loos met Karl Kraus (1874–1936). Some researchers believe that it happened through Altenberg in 1897; others consider the first of the existing postcards that Loos sent to the address of the *Die Fackel* magazine[9] as the first provable evidence of their contact. In 1900, Loos realised his first job for the Kraus family: the reconstruction of the flat of Karl Kraus' sister, Mary Turnowsky; in 1905, he designed a flat for Willy's brother-in-law Alfred Kraus and, in 1907, a flat for another of the Kraus siblings, factory owner and vice director of Julius Meinl Rudolf Kraus.[10] Rosa Hirsch married Alfred Kraus in Vienna in 1900 and, through her, the Hirschs from Pilsen met all the entrepreneurial, as well as intellectual and artistic circle concentrated around Karl Kraus. Here they got to know particularly Adolf Loos, who organised tours around the realised flats for potential customers from the circles of his clients. Being accompanied by the architect, the Hirschs saw the flats of the siblings of Karl Kraus and they soon became his knowledgeable customers. Very close to Adolf Loos was also Willy's cousin (and, from 1907, also his partner) Otto Beck, who was originally from Pilsen as well. Beck was a perceptive reader of Loos' journalistic contributions on modern architecture and living published most often in *Neue Freie Presse*. He was certainly aware of the reformist views of cultural life that Loos published in his own magazine of a short life and a self-explanatory title *Das Andere. Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich* (The Other. A Magazine for the Introduction of Western Culture to Austria).[11] In 1908, Loos designed and realised a flat in Pilsen for Otto Beck. Twenty years later, he met Beck's daughter Claire, who, despite all her father's protests, married Adolf Loos in 1929.

The company which the Hirschs met around Karl Kraus and Adolf Loos undoubtedly made an impression on them. Loos inspired people and connected them by means of his thoughts, as well as his social authority; he was the *spiritus agens* of this cultural environment and it is justified to believe that, in connection with him, also its most significant representatives became more prominent, in particular Karl Kraus, related to the family, and soon also Loos' new protégé Oskar Kokoschka, who wrote in his memoirs: "Adolf Loos and Karl Kraus were close friends, linked by a profound intellectual affinity. Neither ever made concessions to the public. (…) When Kraus died, independence of thought in Austria died with him. Like Loos, he saw his existence as a mission … As his poetry shows, he was, again like Loos, a man of great sensitivity …"[12] These characteristic features certainly did not escape the notice of the people who got into direct contact with both the figures. Willy and Martha Hirsch, as part of their Viennese social contacts, undoubtedly met also avant-garde intellectuals and artists who were associated with Karl Kraus and Adolf Loos. Although these connections were probably only of an occasional character, they were not entirely formal because Willy and Martha soon became Loos' clients, and, in 1909, when Loos began to actively stimulate and direct the artistic activities of Oskar Kokoschka, also ones of his first sitters. The attitude of the factory owner's family towards the cultural elite of Vienna mediated by family relations needs to be understood in a broader context. As Carl E. Schorske found out, in Vienna, unlike for example London, Paris or Berlin, this elite was very compact and, due to social tradition, maintained contact with aristocratic and bourgeois elites: "The salon and the café retained its status of an institution where intellectuals from various fields discussed opinions and values and, at the same time, met the elite from the spheres of business, as well as freelancers, proud of their general education and understanding of art culture."[13]

On 7th September 1908, Willy Hirsch and Martha Rudinger celebrated their wedding in a municipal synagogue in Vienna and, in the same year, following the example of Alfred and Rosa, they had a flat designed by Adolf Loos in a detached house in Pilsen in Plachý Street, which Willy and his sister inherited from their father Richard Hirsch (†1902).[14] After all, the social and cultural levels of the Pilsen part of the family, being among the very rich top class, were not supposed to fundamentally differ from those in Vienna. On the basis of an impulse from Loos, Oskar Kokoschka also painted their portraits in 1909. Kokoschka was probably brought to the Kraus intellectual and artistic circle by Loos in 1909. It was here that a number of Vienna and Berlin portraits of 1909–1912 were initiated, which form an independent part of his work and a significant chapter of central European expressionism, which would not have come into existence without Loos. Among those who had themselves portrayed, there were Loos' friends, intellectuals and artists, but also his clients. However, these two groups cannot be entirely separated. The portraits of Willy and Martha Hirsch mark the beginning of a new portrait line of Kokoschka's work, starting at the end of the summer and beginning of the autumn of 1909. Contact between the Hirschs, Loos and Kokoschka was of a more permanent character, though: in late 1920s, Adolf Loos was working on some more residential premises for the Hirschs in their house in Pilsen and also Oskar Kokoschka appeared in their lives once more. Already a famous artist at the time, who lived in Prague from 1934 to 1938,[15] he made a portrait of Martha Hirsch here in 1935.

ADOLF LOOS A OSKAR KOKOSCHKA

Nositelé snu

Oskar Kokoschka a Adolf Loos se, jak vzpomínají, setkali poprvé na vídeňské Kunstschau 1908.[16] Expozice instalovaná v zahradním pavilonu, který pro tuto příležitost navrhl Josef Hoffmann, vyjadřovala program totálního prostoupení života uměním: „Předměty denní potřeby se staly muzeálními kousky, kdežto i těm nejzávažnějším malířským a sochařským dílům byla přisouzena funkce pouze dekorativní."[17] Vysoce estetizovaná fáze klimtovské secese vtělila ideje a životní styl *fin de siècle* do rozbujelé materiálové exkluzivity a dekorativní krásy, a ztělesnila tak dokonalý protiklad Loosových názorů, jakkoli s nimi sdílela řadu dobových kulturních postojů, například přesvědčení o vnitřní souvislosti estetiky a etiky, ale také výlučný, morálně ambivalentní, antifeministický obraz ženy, koncentrující v sobě erotické, nevědomé, instinktivní a destruktivní obsahy.[18] Řekněme, že zatímco Klimtova secese tyto obsahy svou dráždivou, zženštilou estetikou manifestovala a zpřítomňovala, Kokoschka je svým vystoupením na Kunstschau 1908 a zejména o rok později na Internationale Kunstschau 1909 podrobil expresivní analýze, podobně jako je Loos ve svých textech podroboval analýze intelektuální. V prvním případě je „rozbor" veden ze subjektivně existenciální perspektivy, ve druhém případě z perspektivy objektivně racionální. Tyto komplementární přístupy se doplňovaly, podobně jako velmi odlišné osobnosti obou umělců.[19]

Kokoschka podmínil své vystoupení na Kunstschau tím, že práce předloží jury až poté, co jeho účast předem potvrdí. Komise vedená Klimtem na podmínku přistoupila a na Klimtovu přímluvu mu přidělila samostatný kabinet.[20] Vystavil zde litografie k *Snícím chlapcům (Die träumenden Knaben)* a tři kartony pro gobelín *Nositelé snu (Traumtragenden)* s akty v životní velikosti (kartony jsou nezvěstné). Tyto práce se zcela rozcházely s programem Vídeňské secese a vyvolaly ostrou reakci kritiky a veřejnosti;[21] Kokoschka byl označen za divocha („ein »Wilder«"). Jde mimochodem o blasfemické epiteton, které Loos spojil s etickými konotacemi estetiky ornamentu. Přítomnost Kokoschkových expresivních kreseb na Kunstschau 1908 však ideově opravňoval vedlejší program, proklamující totalitu estetického principu v jeho autentickém projevu: expozice „dětského umění", připravená Franzem Čižekem, vyjadřovala přesvědčení, že estetický pud je antropologickou konstantou – člověk je *homo aestheticus*. Čižek, od počátku spojený s Vídeňskou secesí, se stal roku 1906 profesorem estetiky na Uměleckoprůmyslové škole, kde již tehdy Kokoscha rok studoval. Postoje pedagoga, který odmítl tradiční pojetí výtvarné výchovy dětí, založené na osvojování postupů zasvěcujících je do estetiky dospělých, a dal průchod jejich spontánní tvorbě, mu byly blízké.[22] Dětský výtvarný projev reprezentoval autentický kontakt s prožívaným světem, který se pro dospělého stává nedostupným. Kokoschkovi pomohl spolu s podněty tzv. primitivního umění, které nacházel při návštěvách etnografických sbírek Přírodovědného muzea, najít způsob, jak transformovat secesní jazyk ve vyjadřovací nástroj intuitivního prožitku světa, vnitřně významového, bezprostředního a expresivního. Ovlivnil nejen jeho pohlednice, tisky a malby na vějíře pro Wiener Werkstätte, ale i halucinoidní svět litografií pohádky *Snící chlapci*, ve kterém Kokoschka „přeměnil dětský sen o pohádkové zemi, tak módní mezi jeho staršími kolegy, v noční můru dospívajících".[23] Kokoschkovo první literárně-výtvarné dílo ještě udržuje vazbu na křehký lyrismus *ver sacrum*, avšak secesní zahradu již ohrožují příšery, do estetického snění proniká hrozivé a nekontrolovatelné, jež přichází z nitra: „– jsem kroužící vlkodlak – / když doznívá klekání / plížím se do vašich zahrad."[24]

Čižek tím, že do estetické teorie secese včlenil rudimentární dětskou výtvarnou tvorbu, umožnil, aby do koncepce Kunstschau vstoupil i Kokoschkův expresivizovaný projev, včetně radikálních návrhů na kartonech. Ty přesvědčily Loose, aby úsilí tohoto mladého muže spojil s programovou snahou intelektuálů

a umělců, kteří skoncovali s „estetikou zastírání“ charakterizující nejen akademistický kánon, nýbrž i rafinovaný estetismus a symbolismus Vídeňské secese. Německý kritik a historik umění Richard Muther Kokoschkovo první veřejné vystoupení v kontextu Kunstchau výstižně a citlivě charakterizoval: „Kokoschka je zde enfant terrible. Protože předčasný úspěch (prodal v prvních dnech vše, co vystavil) již leckterým hochům ublížil, je pedagogicky správné jej mírnit. Takže pane Kokoschko, Vaše návrhy na gobelín jsou ohavné: louka Oktoberfestu, surové indiánské umění, etnografické muzeum, pomateně udělaný Gauguin, což vím, a přesto si nemohu pomoci: léta jsem nezažil zajímavější debut. Tento enfant terrible je totiž vskutku dítě, naprosto žádný pozér, ne, správný chlapec. Sám mi vysvětloval smysl svých obrazů s naivitou, která vůbec není dnešní. A zatímco jsem mu naslouchal, jak s neobratnými gesty rukou vykládá svá dětinská slova, v duchu jsem si říkal: ‚tady je něco ryzího a svěžího, něco základního, co touží po výrazu… Na jméno Kokoschka si (…) musím dát pozor. Neboť kdo se ve svých dvaadvaceti letech chová tak kanibalisticky, může se možná ve třiceti stát velmi originálním, prvořadým umělcem‘.“[25]

Je nesmírně zajímavé, že práce, které byly pro Muthera výrazem divošské surovosti, zapůsobily na Adolfa Loose – muže, který ve stati *Ornament a zločin (Ornament und Verbrechen)*, vydané týž rok, obvinil kultivovanou estetiku secese z regrese k divošství – jako ztělesnění čisté umělecké pravdy a budoucnosti. Ti dva, starší a zkušený Loos vyslovující jako hlas volajícího na poušti své *Řeči do prázdna (Ins Leere gesprochen)*, a mladý, horečnatý Kokoschka, v sobě rozeznali „nositele snu“ o autenticitě civilizovaného života a jeho pravdivého, otevřeného vnitřního výrazu. Hluboce je spojilo dílo, které Kokoschka představil na Internationale Kunstschau 1909 a které bylo jeho skutečným expresionistickým manifestem: pomalovaná busta z nepálené hlíny, nazvaná *Válečník*, jež byla dramatickým autoportrétem mladého umělce. V Kokoschkových a Loosových vzpomínkách se v souvislosti s tímto dílem (1909) datování vzájemného kontaktu (1908) rozchází. Kokoschka svoji expresionistickou inkunábuli situuje nesprávně již na Kunstschau 1908 a s ní teprve spojuje setkání s Loosem. Loos vzpomíná, že v Kokoschkově expozici vzbudily jeho velkou pozornost figurální kresby v životní velikosti – návrhy pro gobelín *Nositelé snu*.[26] Rád by je získal, patřily však Wiener Werkstätte,[27] pro které Kokoschka maloval pohlednice, vějíře a jiné komerční zboží: „Ihned mi bylo jasné, že je zde páchán největší zločin na duchu svatém“! Loos si nechal Kokoschku zavolat, aby se ho zeptal, co právě dělá. Ten prý odvětil, že modeluje bustu, která byla ovšem hotova jen v jeho hlavě. Následuje strohá loosovská anekdota: „‚Koupím ji. Kolik stojí?‘ ‚Cigaretu.' ‚Dojednáno, nikdy nesmlouvám.’ Nakonec jsme se dohodli na padesáti korunách.“[28] Busta *Válečník* byla ve skutečnosti vytvořena a vystavena až o rok později, na Internationale Kunstschau 1909.[29] V tomto roce začal také Loos Kokoschku agilně podporovat.

Významný kokoschkovský badatel Claude Cernuschi upozornil, že v odlišných verzích počátku vzájemného vztahu (u Loose před, u Kokoschky po vzniku plastiky) zdůrazňoval každý z protagonistů podvědomě vlastní roli. Loos dokládal prioritu svého vlivu na mladého umělce, který se až po setkání s ním obrátil od secese k expresionismu, zatímco Kokoschka vlastní vývojový zlom od Loosova působení oddělil a kladl jej před něj.[30] Obrovský podíl Loosovy osobnosti během formování svého uměleckého a osobního života však vyzdvihl nejušlechtilejším srovnáním: „Seznámení s ním během Kunstschau roku 1908 mělo rozhodující význam nejen pro moji uměleckou dráhu, ale i pro můj život. Nechci být neskromný, ale to, co řekl Dante o Vergiliovi, mohl bych já za sebe říci o Loosovi. Provázel mne nebem i peklem života jako věrný průvodce.“[31] Tímto přirovnáním vystihl podstatnou komplementaritu vztahu odlišných osobností, jež se v daný moment vhodně spojily ve funkční alianci: „Kokoschka iniciooval stylovou změnu, Loos jí poskytl intelektuální referenční rámec, v němž získala význam, a účinně posílil vlastní postavení v dobových intelektuálních diskusích a polemikách.“[32] Kokoschka jeho uvažování zprvu nerozuměl: „To, že Loos spatřoval v mých obrazech umělecká díla, jsem skoro nechápal a bral jsem to jako lichotku. Posiloval mne v tom, abych zůstal u svého způsobu vidění a nepropadl rutině nebo teoriím, ale našel prostřednictvím malby základ k pochopení vlastní role ve svém světě: abych poznal sám sebe. O expresionismu bych v zásadě řekl, že jej tehdy tímto způsobem chápal každý tvůrčí člověk.“[33]

ADOLF LOOS AND OSKAR KOKOSCHKA
Dream Bearers

As they both recollect, Oskar Kokoschka and Adolf Loos first met at Kunstschau 1908 in Vienna.[16] The exposition installed in the garden pavilion that had been designed for this occasion by Josef Hoffman expressed the programme of a total penetration of life and art: “The objects of daily use became museum pieces, while even the most serious paintings and sculptures were assigned only a decorative function.”[17] The highly aesthetised phase of the Klimt Secession incorporated the *fin-de-siècle* ideas and lifestyle into the rampant material exclusivity and decorative beauty, and so it embodied the perfect opposite of Loos’ opinions, although it shared a number of period cultural attitudes with them, for example the strong belief in the internal relatedness of aesthetics and ethics, but also the exclusive, morally ambivalent, antifeminist picture of woman, concentrating in itself erotic, unknown, instinctive and destructive discourses.[18] Let us say that while the Klimt Secession, by means of its stimulating, effeminate aesthetics, manifested these discourses and made them topical, Kokoschka, in his performance at Kunstschau 1908 and particularly at Internationale Kunstschau 1909 one year later, performed their expressive analysis, in a similar way in which Loos analysed them intellectually. In the first case, the ‘analysis’ is carried out from the subjective-existential perspective; in the second case from the objective-rational perspective. These different approaches complemented each other, as well as the very different characters of both the artists.[19]

Kokoschka conditioned his participation at Kunstschau in such a way that he would only present his works to the jury when they had already approved of it. The committee managed by Klimt accepted the condition and, on the basis of Klimt’s intercession, the committee gave him an individual room.[20] Here he presented lithographs for *The Dreaming Boys (Die träumenden Knaben)* and three cartons for the tapestry *Dream Bearers (Traumtragenden)* with life-size acts (the cartons are missing). These works entirely diverged from the programme of Vienna Secession and raised sharp criticism from critics and the public;[21] Kokoschka was labelled a savage (“ein Wilder”). As a note of interest, it is also a blasphemic epithet that Loos connected with the ethical connotations of ornamental aesthetics. However, the presence of Kokoschka’s expressive drawings at Kunstschau 1908 was ideologically entitled by a minor programme, claiming the totality of the aesthetic principle in his authentic style: exposition of ‘children art’, prepared by Franz Čižek, expressed the strong belief that the aesthetic instinct is an anthropological constant – man is a *homo aestheticus*. In 1906, Čižek, from the very beginning connected with Vienna Secession, became an aesthetics professor at The School of Applied Arts, where Kokoschka had already been studying for a year. The attitudes of the pedagogue who refused the traditional concept of teaching children arts, based on the acquisition of procedures introducing them to the aesthetics of adults, and allowed for a passageway for their spontaneous creation, were close to him.[22] Children’s creative expression represented authentic contact with experiencing the world that becomes inaccessible to adults. Together with the impulses of the so-called primitive art that he found during his visits to the ethnographic collections of The Museum of Natural History, he helped Kokoschka transform the Secession language into an expression instrument of the intuitive experiencing of the world, internally semantic, immediate and expressive. He influenced not only his postcards, prints and fan paintings for Wiener Werkstätte, but also the hallucinative world of lithographs for the fairy tale *The Dreaming Boys*, in which Kokoschka “transformed a child’s dream about a fairy tale land, so fashionable among his older colleagues, into a nightmare of adolescents.”[23] Kokoschka’s first literary-art work still retains the connection to the fragile lyricism *ver sacrum* but the Secession garden is already threatened by monsters, the aesthetic dreaming is penetrated by the sinister and the uncontrollable coming from the inside: “ – I am the werewolf circling round – / when the evening bell dies away / I steal into your garden.”[24]

Čižek, by introducing rudimentary children’s art to the aesthetic theory of the Secession, made it possible for Kokoschka’s expressive style, including the radical designs on the cartons, to enter the conception of Kunstschau. These convinced Loos to join the efforts of this young man with the programme efforts of the intellectuals and artists that have finished with the ‘aesthetics of concealing’ characterising not only the academic canon, but also the sophisticated aesthetism and symbolism of the Vienna Secession. The German critic and art historian Richard Muther accurately and sensitively characterised Kokoschka’s first public appearance in the context of Kunstschau: “Kokoschka is an *enfant terrible* here. Because premature success (he sold everything he had exhibited during the first days) has harmed a number of boys, it is pedagogically right to moderate it. So, Mr Kokoschka, your tapestry designs are hideous: Oktoberfest field, crude Indian art, museum of ethnography, deranged Gauguin, which I am aware of, and still I cannot help myself: I have not experienced a more interesting debut for years. This enfant terrible is indeed a child, absolutely not a poser, no sir, a good boy. He himself explained the meaning of his paintings with a naivety that is by no means today’s. And while I was listening to him explain his childish words, using clumsy hand gestures, I was saying to myself ‘there is something pure and fresh here, something fundamental that wishes to be expressed… I have to be careful of the name Kokoschka (…) For whoever behaves so cannibalistically in his twenties may become a very original, first-class artist when he is thirty.’”[25]

It is extremely interesting that the works that Muther believed to be an expression of savage crudeness made an impression on Adolf Loos – the man who, in the essay *Ornament and Crime (Ornament und Verbrechen)*, accused the

cultured aesthetics of the Secession of its regression towards savagery – as the embodiment of pure artistic truth and future. These two, the older and more experienced Loos pronouncing as a voice calling in a desert his *Spoken into the Void (Ins Leere gesprochen)* and the young, feverish Kokoschka recognised in each other the 'bearer of the dream' about the authenticity of civilised life and its true, open, inner expression. They became deeply connected by the work that Kokoschka presented at Internationale Kunstschau 1909 and that was his true expressionist manifesto: the painted bust of raw clay called *The Warrior*, which was a dramatic self-portrait of the young artist. In Kokoschka's and Loos' memoirs, the dating of their contact in relation to this work (1909) differ. Kokoschka places his expressionist incunabula wrongly at Kunstschau 1908 and only with it he dates the first encounter with Loos. Loos remembers that, in Kokoschka's exposition, he was very attracted by life-size figure paintings – sketches for the *Dream Bearers* tapestry.[26] He would have liked to get these but they belonged to Wiener Werkstätte,[27] for which he painted postcards, fans and other commercial goods. "It was immediately clear to me that a huge crime against the Holy Spirit is being committed here!" Loos had Kokoschka called to ask him what he was doing. He is said to have replied that he was modelling a bust, which had been finished only inside his head though. An austere Loosean anecdote follows: "'I will buy it. How much is it?' 'A cigarette.' 'Done, I never negotiate.' In the end, they agreed on fifty crowns."[28] The bust *The Warrior* was, in fact, created and exhibited only a year later, at Internationale Kunstschau 1909.[29] It was also in this year that Loos began to agilely support Kokoschka.

A significant Kokoschkean researcher, Claude Cernuschi, has pointed out that, in the different versions of the beginning of the relationship (for Loos before and for Kokoschka after the creation of the plastic), each of the protagonists subconsciously emphasised their roles. Loos documented the priority of his influence on the young artist that only after meeting him turned from Secession to expressionism, while Kokoschka separated his own development breaking point from Loos' influence and placed it before it.[30] However, he expressed a great deal of Loos' personality during the formation of his artistic and personal lives by a most noble comparison: "Meeting him during Kunstschau 1908 was of the essence not only for my career in arts, but also for my life. It may seem immodest, but I must say of Loos was Dante said of Vergil: he led me through the heaven and hell of life as a faithful companion and guide."[31] By means of this simile, he captured the fundamental complementarity of the relationship of the different personalities that, at that moment, conveniently joined in a functional alliance: "(...) Kokoschka initiated the stylistic change, but Loos contributed a powerful intellectual frame of reference within which this change acquired meaning, and effectively reinforced his own position in the intellectual and polemical debates of the time."[32] At first, Kokoschka did not understand his thinking: "That Loos treated my pictures as works of art was barely comprehensible to me; it seemed like flattery. Nevertheless, it strengthened my feeling that I must not pursue routines or theories, but must find through my painting a basis for self-knowledge. At that time, I think, all young people felt essentially the same way about Expressionism."[33]



1

1
Oskar Kokoschka, kolem 1910
© bpk, Berlin, Hugo Erfurth

Oskar Kokoschka, about 1910
© bpk, Berlin, Hugo Erfurth

„Vlastní portrét jako válečník“: inverze vnitřního v autonomní podobu

Ve *Válečníkovi* se Kokoschka radikálně rozešel s výtvarným jazykem secese – pružnou linií, šablonovitě dekorovaným povrchem a dematerializující plošností.[34] Tyto charakteristiky nahradil jejich přímým opakem: fyzicky bezprostředním, záměrně deformovaným zjevem s drastickými fyziognomickými rysy, které evokují obličej, z něhož je stržena kůže – slupka povrchu, vytvářející iluzi konvenční krásy; tvář prezentuje gesticky členěnou, akcentovanou strukturu, kterou Klaus Albrecht Schröder označil za „ikonografii rozervaného masa“.[35] *Válečník* takto demonstruje průnik zevní podobou; je to psychofyzický *l' écorché vif' (živý staženec z kůže)*. Povrch působí jako odhalené syrové maso protkané šlachami, tepnami a nervy, krk, ramena a zachycená horní část hrudi jsou brutálně zbytnělé a promodelované vybouleninami, jako by bylo tělo podrobeno metamorfóze způsobující křečovité tense a pulsace v tkáních. Tuto expresivní inverzi vnitřního těla v jeho viditelnou podobu realizoval Kokoschka v témže roce malbou na živých tělech herců při skandálním uvedení své hry *Vrah, naděje žen (Mörder Hoffnung der Frauen)* v zahradním divadle Kunstschau, jež vedlo k rozchodu s Klimtovým okruhem a vyhození z Uměleckoprůmyslové školy: „Tváře a těla, pokud nebyly zahaleny, jsem pomaloval a uplatnil tak své znalosti z Národopisného muzea. Na preparovaných lebkách primitivních národů jsem se naučil, jak se jim – údajně ze strachu před smrtí – malují živé rysy, mimika, vrásky smíchu i hněvu, aby zdánlivě ožily. Podobným způsobem jsem ozdobil také paže a nohy herců liniemi nervů a pletenci svalů a šlach, které lze vidět i na mých kresbách.“[36]

V intelektuálním prostředí Adolfa Loose a Karla Krause byl opět aktuálním autorem Arthur Schopenhauer.[37] Expresivní dynamika hmoty prostupující zevnitř na divoce pomalovaný povrch busty přináší ve spojení s principem *l' écorché* zajímavou analogii se Schopenhauerovým konceptem „věci o sobě“ *(noumenon)*, která je, na rozdíl od Kantova konceptu, poznatelná prostřednictvím vnitřní zkušenosti vložené do organismu, jenž produkuje „vůli k životu“, neúprosný nárok já. Vlny energie, kypící uvnitř objemů a zaplavující obnažený organismus autoportrétu, jako by vskutku viditelně vyjadřovaly úpornou vůli bytosti „setrvat ve svém bytí“, odkazující ostatně i na symboliku „válečníka“, neboť egoistická povaha této vůle vede k boji. Kokoschkovo individualistické gesto svázalo ve *Válečníkovi* do organického uzlu mnohočetné myšlenkové proudy a inklinace doby a v obnažené, expresivní podobě je předložilo veřejnosti.

Busta vzbudila veřejné pohoršení: „Byl to vlastně autoportrét s otevřenými ústy a výrazem prudkého výkřiku. Moje místnost se pro vídeňské publikum stala „kabinetem hrůzy“, mým dílům se lidé smáli. V otevřených ústech své busty jsem denně nacházel kousky čokolády nebo něco podobného, čímž zřejmě dívky vyjadřovaly dodatečný úsměšek nad „vrchním divochem“, jak mne označil kritik Ludwig Hevesy.“[38] Loos v plastice spatřoval něco zcela jiného než běžné publikum. Přivítal v ní radikální uměleckou odpověď etablované a společensky integrované estetice secese, již sám úmyslně potupil spisem *Ornament a zločin*; společnost omámená ornamentem měla vystřízlivět: její pudová příchylnost k zdobné estetizaci života neodpovídala moderní civilizované existenci člověka a devalvovala jeho morální identitu na úroveň divošství, které je reliktně přítomno v psychice morálně nevyvinutých zločinců.[39] Umělecký postoj spojil s postojem morálním. Tato myšlenka ve skutečnosti nebyla arbitrárním názorem, nýbrž vážně promyšleným problémem jednotné perspektivy, v níž lze chápat svět. Jak připomíná Cernuschi, pregnantně ji vyjádřil Loosův žák Ludwig Wittgenstein v kategorické formulaci: „Etika a estetika jsou jedno“.[40] Wittgenstein spojil obraz a skutečnost kritériem pravdivosti ve smyslu adekvace, nikoli imitace: „Forma zobrazování je možnost, že se k sobě věci mají tak jako prvky obrazu.“ (2. 151) „Tak je obraz spojen se skutečností; proniká k ní.“ (2. 1511).[41] Něco takového měl na mysli i Loos.

Něco takového měl na mysli i Kokoschka – a expresionismus takovéto formulaci odpovídá. Kokoschka se od Vídeňské secese, v jejíchž institucích se umělecky vzdělával a školil (Uměleckoprůmyslová škola, kde studoval a současně ve večerních kursech učil kresbu, a Wiener Werkstätte, pro něž vyráběl „– kunst im dienste des kaufmanns –“, jak napsal Loos),[42] odvrátil z intuitivních důvodů, vyplývajících z jeho uměleckého naturelu.[43] Přesto se postoje zkušeného Loose a začínajícího umělce setkaly v kruciálním místě, v pohledu na identitu moderního subjektu. Kokoschka v sobě nesl génia expresionismu, který se pro něho stal celoživotní humanistickou formulí, obnažující autenticitu, rozporuplnost i vnitřní tenze lidské existence. Tato pravdivost vyžadovala rozbít či reformovat imitační formy a konvenční kánon krásy. Rovněž Loos byl přesvědčen, že společnost je nutno reformovat reformou jejího umění, respektive kultury, jež namísto toho, aby vyjadřovala pravdivou identitu moderního člověka, zastírá ji estetickou maskou zdání. „Zatraťme heslo: zdát se a nebýt“, nazval Loos svou polemickou stať, která vyšla již v roce 1897 v *Die Zeit*.[44] Jak upozornil Claude Cernuschi, Loos byl současně ve svých teoretických východiscích synem své doby: darwinistický předpoklad, že vývoj jedince opakuje vývoj druhu (ontogeneze se opakuje ve fylogenezi), mu posloužil jako východisko k tezi, spojující v pevně uzavřeném trojúhelníku estetiku, etiku a biologii.[45] Záliba v ornamentu je estetickým symptomem morální regrese, již lze opřít o biologický argument evoluce. Etické důsledky jsou zřejmé: imitace zastírá pravdivé vlastnosti materiálu, ornament falšuje pravdivý výraz forem – jde o předstírání, nepravý život; morální charakter kultury tkví v autenticitě jejích materiálových a výrazových prostředků, neboť ta vyjadřuje autenticitu zralé, civilizované lidské existence. V Kokoschkově radikálním vystoupení na Internationale Kunstschau 1909 spatřoval Loos živý moment této autenticity a vzpouru tvůrčí individuality proti konvencionalizované estetizaci života, jež byla programem jak

konzervativního, tak secesního umění – programem, který falšoval lidský život. Kokoschkův ‚autoportrétní výkřik' jej hluboce oslovil právě tím, čím jiné odrazoval: vyjádřením osoby v podobě psychofyzicky obnaženého lidství. Nikdy se s ní nerozloučil: „Moji tolik diskutovanou plastiku získal Adolf Loos, s nímž jsem se tehdy seznámil a který si ji ponechal až do smrti“,[46] vzpomínal Kokoschka.

Intenzivní osobní a intelektuální vztah mezi Adolfem Loosem a Oskarem Kokoschkou osvětlují vzájemně si odpovídající hlediska Loosova konceptu a Kokoschkova uměleckého pojetí, jež obecně řečeno, exponují pravdu: Kokoschkova technika a způsob malby korespondovaly s Loosovým požadavkem na adekvátní vyjádření vlastností materiálu ve způsobu jeho užití. Stavba oplášťěná v historizujícím či secesním duchu reprezentuje pomocí předstírání estetické, kulturní a další společenské ideje, jež ji zahalují do jiné identity; zbavíme-li stavbu ornamentu, obnaží se spolu s autenticitou materiálu konstitutivní tvar stavby a ta se stane prostým, přímým výrazem sebe sama; Loos požadoval, aby stavba, nábytek, oděv, vyjadřovaly svoji vlastní identitu a funkci. Tento koncepční rámec odpovídá Kokoschkově pojetí portrétu: vizuální transparence zbavuje podobiznu konvenčního sociálního obalu, který u tradičního portrétu tvoří vlastní portrétní reprezentaci, překrývající autenticitu osoby. Kokoschka tuto skořápku reprezentace odstranil, obnažil konstitutivní vnitřní struktury člověka a vytvořil tak přímý otisk osoby v její živé, individuální podstatě.[47] Takový postoj jej opravňoval inspirovat se i uměním mimoevropských ‚divošských' kultur, jež poznával při návštěvách Národopisného oddělení vídeňského Přírodovědného muzea; Loosova kritika ornamentu (poukazující na evolučně překonaný stupeň divošských kultur) se zaměřovala na estetizaci povrchu; Kokoschkovu inspiraci ‚divošskými' artefakty probudil opačný záměr: proniknout pod povrch, k podstatě osoby, a exponovat tento vnitřek. Je zajímavé, jak tyto inspirace Kokoschka senzitivně spojil s vnitřními podmínkami lidské bytosti a s jejími psychickými strukturami. Takové pojetí mohl Loos bez problémů schválit.

Cernuschi upozornil, že obousměrná intelektuálně-umělecká aliance Loose a Kokoschky byla založena na shodné „…filosofii pravdy – filosofii, která má, rovněž v typickém loosovském pojetí, mnohočetné komponenty: hmotnou, biologickou, epistemologickou stejně jako etickou. Jestliže jsou jejich teoretické postupy podobné, lze odtud předpokládat, že pro každý pokus věnovat se problematice otevřené Kokoschkovými portréty, nebo snahu vytvořit spojení mezi Kokoschkovým a Loosovým pohledem na svět, je prospěšné využít Loosovu kritiku ornamentu jako určitého druhu exegetického vzoru. Tímto způsobem lze objasnit nejen Kokoschkovy vlastní interpretační předpoklady, nýbrž, což je neméně významné, způsoby, jimiž Loos interpretoval Kokoschkovu práci, aby se jeho vlastní polemické postoje posílily a ukázaly v ostřejším reliéfu.“[48] Kokoschkova portrétní tvorba kolem roku 1910 tak byla spojena s Loosovým názorovým systémem a puzena stejnou ideou: vytvořit nová pravidla umění, která antikvují formy a obsahy spjaté s historicismy kulturní reprezentace, včetně jejich secesní metamorfózy,[49] a která budou reprezentovat moderní autenticitu člověka tak, jak ji definovaly úvahy a práce řady osobností vídeňského intelektuálního a uměleckého života na přelomu století: Sigmunda Freuda, Karla Krause, Arnolda Schönberga či Ludwiga Wittgensteina.

Vlastní portrét jako válečník představuje milník ve vývoji Kokoschkovy rané tvorby a počátek intenzivního vztahu mezi otcovským protektorem a jeho chráněncem. Styky, jen nakrátko přerušené v letech 1912–1914 Kokoschkovým vztahem s Almou Mahlerovou, která Loose odmítala, byly po rozchodu dvojice opět rychle obnoveny. Kokoschka vzpomíná, jak jej Loos pozval po skandálním uvedení hry *Vrah, naděje žen* na jeho první sklenku whisky,[50] jak se jej snažil po vypuknutí války chránit tím, že zajistil jeho umístění v jezdeckém pluku a „udělal, co bylo v jeho silách, abych ve válce přežil“,[51] jak si odnášel hotové Kokoschkovy obrazy „ne proto, že by je chtěl sbírat, ale aby zabránil tomu, že bych z nedostatku pláten přemaloval už hotová.“[52] Když mluvil o Kokoschkovi, stoupaly Loosovi slzy do očí, vzpomínala Elsie Altmann-Loosová, neboť v něm „zbožňoval umělce a miloval jej jako vlastního syna“.[53] A když se Kokoschka v Paříži naposledy viděl s pološíleným Loosem, cpal mu jeho patron a otcovský mentor do úst „zdravou stravu“.[54] Jeden z nejsilnějších a psychologicky nejpodivuhodnějších vztahů mezi uměleckými osobnostmi charakterizovala komplementarita *vis intellectualis* (Loos) a *vis expressionis* (Kokoschka), které jako by se ve stínu, obklopujícím Loose v závěru jeho života, tímto pološíleným gestem vzájemně přemístily.

'Self-portrait as a warrior': an inversion of the inner into an autonomous form

In *The Warrior*, Kokoschka radically diverged from the art language of the Secession – the sinuous line, decorative patterning, and flattened surface characteristics.[34] He replaced these characteristics with their exact opposite: physically immediate, deliberately visual distortion with drastic physiognomic features evoking a face stripped of its skin – the skin of the surface creating the illusion of conventional beauty; he presents the face by means of an accented structure segmented in gestures that Klaus Albrecht Schröder called the "the iconography of torn meat"[35] In this way, *The Warrior* demonstrates the penetration of the outer structure; it is a psychophysical *l' écorché vif' (live écorché)*. The surface gives the impression of uncovered raw meat interwoven with tendons, arteries and nerves; the neck, the shoulders and the upper part of the chest captured are brutally swollen and modelled with bulges as if the body has undertaken a metamorphosis causing spasmodic tensions and pulsations in the tissues. Kokoschka realised this expressive inversion of the inner body into its visible form in the same year by means of a painting on live bodies of actors at the scandalous introduction of his play *Murderer, the women's hope* (*Mörder, Hoffnung der Frauen)* in the Kunstschau garden theatre that led to the split with Klimt's circle and expulsion from The School of Applied Arts: "I dressed them in makeshift costumes of rags and scraps of cloth and painted their faces and bodies, where exposed. In this, I had been helped by my visits to the ethnographical museum. There I had learned how primitive peoples, presumably as a reaction to their fear of death, had decorated the skulls of the dead with facial features, with the play of expressions, the lines of laughter and anger, restoring to them the appearance of life. In a similar way I decorated the actors' arms and legs with nerve lines, muscles and tendons, just as they can be seen in my old drawings."[36]

In the intellectual environment of Adolf Loos and Karl Kraus, Arthur Schopenhauer was a topical author again.[37] The expressive dynamics of the mass penetration from inside towards the wildly painted surface of the bust brings, in connection with the *l' écorché* principle, an interesting analogy with Schopenhauer's concept of 'things-in-themselves' (*noumenon*) that can be, unlike Kant's concept, known through inner experience embedded into the organism that produces the 'will to live', the relentless claim of 'Me'. The waves of energy boiling inside the volumes and flooding of the naked body of the self-portrait as if they really visibly expressed the fierce will of the being to 'remain in their being', referring also to the symbolism of the 'warrior' for the egotist character of this will lead to a fight. Kokoschka's individualist gesture in *The Warrior* bound, into an organic knot, numerous idea streams and inclinations of the time and, in a naked, expressive form, it presented it to the public.

The bust raised public indignation: "In fact this was a self-portrait with an open mouth, the expression of an impassioned cry. As far as the Viennese public was concerned, my room became 'the Chamber of Horrors', and my work a laughing-stock. Every day I found bits of chocolate and other debris in the mouth of my bust, probably put there by girls as a further expression of scorn they felt for the *Oberwildling*, the Chief Savage, as I had been dubbed by the critic Ludwig Hevesi."[38] Loos saw something completely different in the plastic than the common audience. He welcomed the radical artistic response of the established and socially integrated aesthetics of the Secession that he had intentionally humiliated by the treatise *Ornament and Crime*; society, stupefied by the ornament, should sober up: its instinctive inclination towards the ornate aesthetisation of life did not correspond to the modern civilised existence of man and devaluated his moral identity to the level of savagery, which is residually present in the psyche of morally undeveloped individuals.[39] He linked the artistic approach with a moral one. In fact, this idea was not an arbitrary view, but a seriously thought-out problem of a unified perspective in terms of which the world can be understood. As Cernuschi notes, Loos' student, Ludwig Wittgenstein aptly expressed it by the categorical formulation "Ethics and aesthetics are one and the same."[40] Wittgenstein connected image and reality by means of a criterion of truthfulness in terms of adequation, not imitation: "Pictorial form is the possibility that things are related to one another in the same way as the elements of the picture." "That is how a picture is attached to reality; it reaches right out to it."[41] Something like this was on Loos' mind too.

Something like this was on Kokoschka's mind too – and expressionism is in compliance with such a formulation. Kokoschka turned away from the Vienna Secession, in whose institutions he had educated himself in the arts and where he had trained (The School of Applied Arts, where he had studied and, at the same time, taught drawing in evening courses, and Wiener Werkstätte for whom he also produced "– *kunst im dienste des kaufmanns* –", as Loos wrote)[42] for intuitive reasons arising from his artistic nature.[43] Nevertheless, the attitudes of the experienced Loos and the fledgling artist met in a crucial point, in the view of the identity of the modern subject. Kokoschka carried in himself the genius of expressionism that became his lifetime humanist formula, uncovering the authenticity, inconsistency and inner tensions of human existence. This truthfulness required to break or deform imitation forms and the conventional canon of beauty. Also Loos was convinced that society needs to be reformed by means of a reform of its art, or rather culture, which, instead of expressing the true identity of modern man, conceals it with an aesthetic mask of illusion. *"Let Us Reject 'To Seem and not to Be'!"*, that is how Loos titled his polemical essay that was published in 1897 in *Die Zeit*.[44] As Claude Cernuschi noted, Loos was, with his theoretical background, a son of his own period: the Darwinian assumption that the development of an individual repeats the development of the kind (ontogenesis is repeated in phylogenesis) helped him to support his proposition connecting a firmly closed triangle of aesthetics, ethics and biology.[45] Liking ornaments is an aesthetic symptom of moral regression that can be supported by the biological argument of evolution. The ethical consequences are obvious: imitation covers the true features of a material, an ornament falsifies the true expression of forms – it is pretending, an unreal life; the moral character of a culture lies in the authenticity of its material and expression means, for that is what expresses the authenticity of a mature, civilised human existence. In Kokoschka's radical performance at Internationale Kunstschau 1909, Loos saw a live moment of this authenticity and a rebellion of creative individuality against the conventionalised aesthetisation of life, which was the programme of both conservative and Secession arts – a programme that falsified human life. Kokoschka's 'self-portrait cry' made a deep impression on him by exactly the thing that discouraged others: by the expression of a person in the form of a psychophysically naked humanity. He never parted with it: "My much-debated sculpture was bought by the architect Adolf Loos, whom I now met for the first time, and who kept it until his death,"[46] Kokoschka remembered.

The intensive personal and intellectual relationship between Adolf Loos and Oskar Kokoschka is enlightened by the mutually corresponding aspects of Loos' concept and Kokoschka's approach to art that, generally speaking, expose the truth: Kokoschka's technique and manner of painting corresponded with Loos' demand for an appropriate expression of the features of a material in the manner of its use. A building coated in a historicising or Secession fashion represents, by means of pretending, aesthetic, cultural and other social ideas that envelop it in a different identity; if the ornament is removed from the building, together with the authenticity of material, the constitutive shape of the building is revealed, and the building becomes a plain, direct expression of itself; Loss demanded for the building, furniture and clothing to express their own identity and function. This conceptional frame is in compliance with Kokoschka's conception of portrait: visual transparency frees the portrait of the conventional social coat that forms the actual portrait representation in the traditional portrait and covers the authenticity of the person. Kokoschka removed this shell of representation, uncovered the constitutive inner structures of man and so created a direct imprint of the person in its live, individual nature.[47] Such an approach entitled him to draw inspiration also from cultures outside Europe and 'savage' cultures that he encountered during his visits to the Department of Ethnography of The Museum of Natural History in Vienna; Loos' criticism of ornament (adverting to the evolutionally overcome stage of savage cultures) focused mainly on the aesthetisation of the surface; Kokoschka's inspiration in 'savage' artifacts was awoken by the opposite intention: to penetrate under the surface, to the nature of the person, and expose this inside. It is interesting how sensitively Kokoschka connected these inspirations with the inner conditions of human being and with its psychical structures. Such a concept could be easily approved of by Loos.

Cernuschi has pointed out that the mutual intellectual-artistic alliance of Loos and Kokoschka was based on the identical "(…) philosophy of truth – a philosophy that, also in typical Loosian fashion, has (…) multiple components: material, biological, epistemological, psychological, as well as ethical. Given that their theoretical strategies are similar, it may hence be proposed that any attempt to address the issues raised by Kokoschka's portraiture, or to draw connections between his world view and that of Loos, benefits from using Loos' critique of ornament as a kind of exegetical template. In this manner, not only can Kokoschka's own interpretive assumptions be clarified, but, no less importantly, the ways by which Loos construed Kokoschka's work as reinforcing his own polemical stances could also emerge in sharper relief."[48] Hence Kokoschka's portrait production around 1910 was connected with Loos' opinion system and driven by the same idea: to create new rules of art that would antiquate forms and contents linked with historicisms of cultural representation, including their Secession metamorphosis,[49] and that would represent the modern authenticity of man as it was defined by the contemplations and works of a number figures of Viennese intellectual and artistic life at the turn of the century: Sigmund Freud, Karl Kraus, Arnold Schönberg or Ludwig Wittgenstein.

The Self-portrait as a Warrior represents a milestone in the development of Kokoschka's early production and the beginning of an intensive relationship between the fatherly protector and his protégé. The connections, interrupted only for a short period of time between 1912 and 1914 by Kokoschka's relationship with Alma Mahler who had kept refusing Loos, were quickly renewed after the break-up of the couple. Kokoschka remembers Loos inviting him for his first glass of whisky after the scandalous introduction of the play *The Murderer, Women's Hope*,[50] trying to protect him when the war had started by securing him a place in a cavalry regiment and by doing "his utmost to see that I would survive the war,"[51] taking away finished Kokoschka's paintings, "not with the intention of collecting them, or in order to sell them for me, but rather to prevent my painting over them for lack of a new canvas."[52] When Loos was talking about Kokoschka, tears appeared in his eyes, remembered Elsie Altmann-Loos, for in him, "he worshipped the artist, and he loved him as his own son."[53] And when Kokoschka met the half-mad Loos in Paris for the last time, his benefactor and fatherly mentor stuffed 'healthy food' in his mouth.[54] One of the strongest and psychologically most bizarre relationships between artistic figures was characterised by the complementarity *vis intellectualis* (Loos) and *vis expressionis* (Kokoschka) that, in the shadow surrounding Loos at the end of his life, was somehow interchanged by this half-mad gesture.

PORTRÉTY
Loosova intervence

Uvedené exposé se může ve vztahu k tématu, jehož se tato stať především týká, jevit jako příliš okrajové. Ve skutečnosti je conditio sine qua non nejen pro pochopení Loosovy agilní iniciativy při zprostředkování portrétních zakázek svých přátel a klientů Oskaru Kokoschkovi, ale i pro porozumění dílu, které je předmětem této stati. Kokoschkova raná portrétní tvorba představuje nový typ portrétu, který vrhl do světa umění i do společenského světa nový typ prezentace lidské individuality. Z této perspektivy lze chápat jak nadšenou podporu Adolfa Loose, bez něhož by tato kapitola moderního umění vůbec nebyla napsána, tak i rezervovaný, nejistý či přímo odmítavý vztah portrétovaných ke svým podobiznám. Nelze zde resumovat ani šířeji rozvíjet teze, analýzy a interpretace, které již o Kokoschkově portrétní tvorbě raného období přinesla důkladně zpracovaná literatura.[55] Přesto je i v souvislosti s pouhými dvěma portréty, které tento text iniciovaly, vhodné rámcově naznačit význam a charakter Kokoschkovy portrétní aktivity v klíčovém roce 1909. Rovněž je nutno zmínit některé okolnosti, související s výše popsanou soustavou vztahů, které spojují Adolfa Loose, Oskara Kokoschku a Willyho a Marthu Hirschovi.

Kokoschka, působící na Uměleckoprůmyslové škole a ve Wiener Werkstätte, se ve vídeňském uměleckém prostředí pohyboval již před tím, než se jej ujal Loos, a zaujal zde i některé jednotlivce, kteří začali jeho práce sbírat.[56] Jak ale sám vzpomíná, „zájem určitých vídeňských společenských kruhů o moji malbu (…) vzbudila teprve osobnost Adolfa Loose…“[57] Loos Kokoschku přesvědčil, že jej zajistí, opustí-li Wiener Werkstätte.[58] Je možné, že ho k tomuto rozhodnutí přiměla pobídka Berty Zuckerkandlové, uveřejněná v její recenzi Kunstschau 1909: „Jeho podporovatelé by učinili dobře, kdyby ho zbavili matoucího vlivu veřejnosti a přemístili do jiného uměleckého prostředí, daleko od příliš ekluzivního stylu a příliš entuziastických přátel. Byla by škoda nechat toto nadání zakrnět chybně vynaloženou podporou.“[59] Ať osloven názorem kritičky či nezávisle, Loos se této úlohy ujal. Stal se iniciátorem a zprostředkovatelem přibližně čtyřiceti portrétů přátel a klientů, které Kokoschka vytvořil mezi roky 1909 a 1910. Jak upozornil Tobias Natter, uplatnil tak strategii doporučovanou jiným architektem, Otto Wagnerem, jinému expresionistovi vzešlému z Klimtova secesního okruhu, Egonu Schielemu.[60] Portrét se ve Vídni období *fin de siècle* stal kvetoucím malířským oborem. Wagner Schielemu radil, jak lze toto médium efektivně využít k získání umělecké pověsti a klientely; radil malíři vytvořit alespoň tucet portrétů význačných vídeňských osobností (umělců, hudebníků, literátů, kritiků, sběratelů, učenců, případně i politiků) a pak tyto portréty vystavit. Adolf Loos uplatnil v Kokoschkově případě obdobný postup, jeho úloha však byla odlišná – působil jako spiritus agens tohoto uměleckého angažmá a malířův otcovský patron. Sám seděl Kokoschkovi modelem a zajišťoval mu modely mezi svými přáteli a zákazníky, ba i lidmi, s nimiž nebyl seznámen, jak dokládá případ Augusta Forela. Významný švýcarský biolog žil nedaleko sanatoria v Leysinu u Ženevského jezera, kam Loos odvezl Kokoschku, aby vytvořil portrét jeho družky Bessie, která se zde léčila na tuberkulózu: „Jednoho dne mne Loos vyzvedl a odjel se mnou do Yvonne, kde mě chtěl představit proslulému vědci Augustu Forelovi. Měl jsem ho, jak se Loos vyjádřil, portrétovat ‚pro věčnost'. Loos mu již předem napsal a představil mne pouze slovy: ‚Mám zde jednoho mladého génia; musíte se od Kokoschky nechat malovat.' Forel odpověděl, že nemá zájem, aby ho kdokoli maloval, nemá prý čas a malířství ho navíc ani trochu nezajímá. Loos však jej svým přemlouváním udolával tak dlouho, dokud starého vědce nepřesvědčil, řekl bych spíše nedonutil, aby se nechal portrétovat. Nesmíme zapomínat, že Loose tehdy ve Švýcarsku nikdo neznal.“[61] Forelův portrét se stal emblematickým dílem Kokoschkovy rané portrétní tvorby a lze na něm pregnantně demonstrovat všechny diskutované symptomy Kokoschkova pojetí, které se vlastně překrývají: princip *l' écorché* s preparovanými vénami a nervy, rentgenová malba, malba skalpelem, „ikonografie rozervaného masa“… Profesor i jeho žena obraz odmítli, Loos si ho musel odvézt. „Forel prohlásil, že vypadá, jako by ho ranila mrtvice, což se mu o dva roky později při práci s mikroskopem také skutečně stalo. Loos tehdy řekl, že vidím rentgenovýma očima.“[62] Do Loosových rukou přešla většina portrétů klientů, které Kokoschkovi zprostředkoval,[63] nikoli však proto, že by byl Kokoschkovým sběratelem, nýbrž proto, že byl jeho patronem a mecenášem: „Obstaral jsem mu první zakázky, vždy se zárukou, že je sám převezmu, bude-li objednavatel jiného názoru. Tak jsem tehdy získal mnoho obrazů, které dnes prodávám galeriím… Tyto tři skutečně cenné muže (Altenberg, Kokoschka, Schönberg) jsem uchránil před vyhladověním…“[64] Kokoschka se při malování portrétů mohl cítit zcela svobodně. Lidé, kteří mu seděli, nebyli jejich objednavateli – tím byl Loos, který obětavě podporoval umělce, o jejichž kvalitách byl přesvědčen a jejichž dílo pro něho představovalo praktickou realizaci jeho nekonvenčních kulturních a morálních názorů. Pečoval o to, aby tito umělci tvořili: „Adolf Loos měl čas na to, aby pomáhal i mně. ‚Musíš malovat.' Byl obklopen velkým okruhem přívrženců a známých a dokázal tyto přátele zainteresovat i pro mou práci“,[65] vzpomínal Kokoschka. Výtvarný kritik, publicista a bohém Emil Szittya, který nikomu nelichotil, dosvědčil: „Byl tím, který jako první ve Vídni hájil Kokoschku. Říká se, že přišel na Kokoschkovu výstavu a volal: ‚Kupuji ten a ten obraz!' a každého zámožného člověka nutil, aby si koupili obrazy.“[66] Loos byl v té době skutečně iniciátor Kokoschkových portrétních děl. Neomezoval se na podnět, zajišťoval prostě jejich vznik; Kokoschka vzpomíná, jak v kavárně – jinde to nebylo možné – portrétoval jejich společného přítele, básníka a bohéma Petra Altenberga: „Loos bral mé malovací náčiní k večernímu stolu do kavárny, kde se dal básník zachytit nejsnáz (…). Můj přítel Adolf Loos zvládl všechno, dokonce i přimět Altenberga, aby mi seděl. Ani okolí jej vůbec nerušilo; ať jsem namítal cokoli, musel jsem malovat Petra Altenberga.“[67] Altenberg patřil mezi avantgardní osobnosti soustředěné kolem Karla Krause, kam Loos Kokoschku přivedl. Uvedl jej rovněž do okruhu Akademického sdružení pro literaturu a hudbu ve Vídni (Akademischer Verband für Literatur und Musik in Wien) a do kroužku kolem Hermanna a Eugenie Schwarzwaldových, kam patřil i Arnold Schönberg. Loos ve Vídni organizoval Schönbergovy koncerty, Kokoschka, který byl jejich posluchačem, ho později, v roce 1924, portrétoval.

Portrétované lze rozdělit do dvou skupin. Jedna zahrnovala progresivní umělecké a intelektuální osobnosti z těchto kruhů, druhá klienty, kteří však mnohdy byli – a to je pravděpodobně i případ Willyho a Marthy Hirschových – s první skupinou v nějakém kontaktu.[68] Ze skupiny klientů pouze Lotte Franzosová, byť nikoli bez počátečních rozpaků (viz Kokoschkův dopis níže) obraz přijala, všechny ostatní převzal Loos. Loosův vztah k uměleckému dílu je dobře znám. Byl dalek toho, vylučovat je z moderního interiéru, jak se někdy uvažovalo ve funkcionalistických kruzích, které předpokládaly nový, racionalisticky redukovaný sociální a osobní život lidské bytosti.[69] Loos hygienický chlad funkcionalistických interiérů rezolutně odmítal a jeho názor na výtvarné formy uvnitř příbytku byl zcela odlišný, střízlivý a empatický: architekt vytváří zázemí a rámec lidské existence, umělec ji vyjadřuje. Komplementárně k objektivní funkci architektury formuloval Loos subjektivní funkci uměleckého díla: „Dům se má všem líbit. Na rozdíl od uměleckého díla, které se nemá líbit nikomu. Umělecké dílo je soukromou záležitostí umělce. Dům nikoli. Umělecké dílo se vkládá do světa, aniž by proto byla existovala potřeba. Dům se shoduje s potřebou. Umělecké dílo se nezodpovídá nikomu, dům všem. Umělecké dílo chce vyburcovat lidi z jejich pohodlnosti. Dům musí poskytovat pohodlí. Umělecké dílo je revoluční, dům konzervativní. Umělecké dílo ukazuje lidstvu nové cesty a myslí na budoucnost. Dům myslí na přítomnost.“[70] Architektura a umělecké dílo jsou postaveny do ostře kontrastního vztahu. Dům nemá nic společného s uměním a architekturu, s výjimkou náhrobku a pomníku, nelze řadit mezi umění.[71] Tento postoj osvětluje na první pohled paradoxní Loosův zájem o expresivní estetiku a introspektivní analýzu, která je přímým protipólem estetických zásad, jež uplatňoval na architekturu. Svůj otevřený vztah k uměleckému dílu, v němž dokázal jasnozřivě rozeznat pravdivý a novátorský tvůrčí výraz, ať to byla Schönbergova revoluční atonální hudební struktura nebo Kokoschkovy fascinující ‚vnitřní portréty', mnohokrát dostatečně osvětlil slovem i činy: „Dospěl jsem sám po trapném boji, já architekt, k této pravdě. Přestal jsem zápasit a jsem šťastným člověkem. *Vím, že jsem řemeslník, který má sloužit člověku a přítomné době* (zdůrazněno Loosem). Avšak právě proto vím ještě lépe, že umění existuje. Jsem dobře zpraven o umění. Vím, že se netvoří na objednávku, nýbrž že existuje samo o sobě. Dovedu sledovat rozlet umělce mizícího jako kondor v neznámých končinách – a dovedu se k uměleckému dílu modlit.“[72] Intelektuální postoj ústí v hluboké citové vyznání.

Kokoschkovy pozdější úvahy nad funkcí uměleckého díla jsou rétorikou Loosova textu *Architektura* zřetelně ovlivněny: „Tak jako může prudký zásah do tkáně způsobit trauma, vyvolá umělecké dílo – musí to být ovšem skutečné umělecké dílo – ve vědomí vnímavého diváka určitý zážitek.“[73] Prohlásil-li Loos zážitek z uměleckého díla za zneklidňující v protikladu k pocitu klidu a pohodlí, jež má poskytovat obydlí, vyjádřil Kokoschka totéž obrazem fyzického zásahu do tkáně; úvaha se expresivizuje tím, jak se „inkarnuje“, zkušenost se stává fyzicky bolestnou. Metafora „zásahu do tkáně“ současně přináší ikonologicky zajímavý aspekt, neboť evokuje obnažující fakturu Kokoschkových tváří, jeho „malbu skalpelem“, zmiňovanou „ikonografii rozervaného masa“.

Portrétní strategie, jíž Otto Wagner navrhl Egonu Schielemu, získala u Adolfa Loose naprosto jiný charakter. Loos nebyl manažerský typ a jednal svým individualistickým způsobem. Uvážíme-li jeho charismatickou, nezávislou osobnost, intelektuální a citové důvody, jimiž byl motiván, a vztah k jmenovaným umělcům, ke Kokoschkovi zejména, zdá se, jako by chtěl řadou jeho portrétů vytvořit jakési virtuální společenství spjaté pravdivým slohem a výrazem – uměleckou pravdou, společenství, podobající se do jisté míry okruhu těch, pro něž vytvářel apartmány.[74] Loos své movité a osvícené klienty aktivně ovlivňoval svými názory a postoji, jež se konkrétně promítly i do jejich intimního životního prostoru – bytů, které pro ně navrhoval. Toto společenství se do jisté míry překrývá se skupinou těch, které přiměl, aby Kokoschkovi seděli modelem. Řada z nich byli Židé – v případě Loosových zákazníků v Plzni s výjimkou dr. Müllera to bylo pravidlem. Poznámka ve vzpomínkách Oskara Kokoschky tento fakt možná osvětluje: „Většinou mi seděli modelem Židé, protože byli mnohem nejistější nežli ostatní Vídeňané, pevně ukotvení ve společenském rámci, a proto i mnohem otevřenější vůči všemu novému, citlivější pro napětí a tlaky v důsledku rozpadu starého řádu v Rakousku. Díky svým dějinným zkušenostem smýšleli jasnozřivěji o politice a také kultuře.“[75] V užším kontextu plzeňské, na Vídeň orientované německo–židovské klientely Adolfa Loose získávají tato slova instruktivní význam. Willy a Martha Hirschovi, pro které Loos právě dokončil byt v Plzni,[76] patřili k prvním z těch, které Loos přesvědčil, aby se od Kokoschky nechali malovat,[77] byť své portréty, tak jako většina Kokoschkových modelů v té době, odmítli.

Od konce léta 1909 do závěru roku 1910 vytvořil Kokoschka na popud Adolfa Loose sérii portrétů, které zahájily jeho pověst a kariéru a které představují jeden z nejpozoruhodnějších výkonů evropského moderního umění.[78] Jedná se o rozhodující období Kokoschkova života; po vystoupení na druhé Kunstschau (1. června) a skandálním uvedení hry *Vrah, naděje žen* (4. června) následovalo vyloučení z Uměleckoprůmyslové školy a na Loosův popud ukončení práce

pro Wiener Werkstätte. Kokoschka se stává součástí intelektuálního okruhu kolem Loose a Karla Krause, jakkoli se v něm necítí rovnocenně: „Po vydání nového čísla *Die Fackel* byli všichni přítomní u večerního stolu obou přátel přísně vyslýcháni jako u zkoušky ve škole, co si o něm myslí. Jako jediný jsem se omluvil, že jsem číslo nečetl. Samozřejmě, že jsem je četl, ale tajně. Karl Kraus byl neúprosný. Kdybych se býval přiznal a provinil se nepochopením třebas jediné řádky tam, kde beze zbytku šlo o výraz nejjemnějšího odstínu jazyka a teprve ve druhé řadě o nějakou polemiku, byl bych se vůči poslednímu strážci německé řeči provinil nejhrubším nevděkem. Konec konců jsem byl malíř, a tak jako v Orientě považují blázny za svaté, i já jsem byl oprávněn sedět s ostatními u stolu, přestože jsem byl ‚němý'."[79] Na počátku roku 1910 jej Loos odvezl do Švýcarska, zde vznikla vedle podobizny Loosovy družky Bessie Bruceové a profesora Forela řada portrétů pacientů, v únoru se Kokoschka vrací do Vídně, kde se setkává s Herwarthem Waldenem, zakladatelem galerie a nakladatelství *Der Sturm*. Walden zde jednal s Krausem o vydávání *Die Fackel* v Berlíně, Loos dal při té příležitosti Waldenovi množství Kokoschkových kreseb z období Kunstschau a zejména ilustrace ke hře *Vrah, naděje žen*. Kokoschka v březnu odjíždí na vlastní pěst za Waldenem do Berlína a intenzivně s ním spolupracuje pro uměleckou expresionistickou revui *Der Sturm*. Cesta do centra německého expresionismu byla jeho symbolickým i skutečným dozráním po iniciační fázi ve Vídni a Švýcarsku; ve společné práci s Herwarthem Waldenem se emancipoval od svého mentora a dokonal přesun z intuitivního uměleckého usilování k osobitému, programovému expresionismu.[80] Po návratu do Vídně vzniká během dubna a května další řada portrétů, v červnu Kokoschka odjíždí zpět do Berlína připravit s Waldenem svoji výstavu, uspořádanou (spolu s pracemi Hanse Hofmanna) v Salonu Paula Cassirera (21. června 1910). Její jádro tvořilo přes dvacet portrétů vytvořených během jednoho roku.

Portréty z let 1909–1910 přinesly ovoce spojující všechny podstatné požadavky života mladého umělce: představovaly určitý zdroj praktické obživy a po přerušení kontaktů s prostředím Wiener Werkstätte a Gustava Klimta mu pomohly integrovat se do prostředí nových uměleckých a intelektuálních kruhů ve Vídni a Berlíně, spjatých s expresionismem, uvedly jej do společnosti bohatých klientů, byť ti jejich hodnotu zpravidla nerozpoznali, a současně se staly médiem jeho uměleckého a lidského dozrání, horečnatým iniciačním prožitkem, který učinil ze „snícího chlapce" hotového umělce. Existenční jistotu mu však hned nepřinesly. Na konci roku už toho bylo příliš. Kokoschka píše před Vánoci: „Milý Loosi, nemohu, bohužel, z Berlína pryč. Schlieper stačil na nájem a 1 týden, druhý portrét nebyl zaplacen, protože se nelíbil. Během posledních dnů jsem udělal 4 obrazy a teď mne už téměř pronásledují šklebící se lidské hlavy, takže mám celého portrétování až po krk. Mé nejsrdečnější a nejpřátelštější pozdravy Vám a K. K. Váš O Kokoschka"[81]

1



1
Oskar Kokoschka, Vlastní portrét jako válečník, 1909
nepálená hlína, tempera,
36,5 x 31,5 x 19,5 cm
© 2011 Museum of Fine Arts Boston, John H. and Ernestine A. Payne Fund

Oskar Kokoschka, Self-portrait as a Warior, 1909
Unfired clay painted with tempera,
36,5 x 31,5 x 19,5 cm
© 2011 Museum of Fine Arts, Boston, John H. and Ernestine A. Payne Fund

PORTRAITS
Loos' intervention

The given exposé may, in relation to the topic this treatise is particularly concerned with, seem too peripheral. In fact, it is a *conditio sine qua non* not only for the understanding of Loos' agile initiative when mediating portrait jobs of his friends and clients for Oskar Kokoschka but also for the understanding of the work that is the subject of this writing. Kokoschka's early portrait production represents a new portrait type that cast to the world of art, as well as to the social world, a new type of presentation of human individuality. Both the enthusiastic support of Adolf Loos, without whom this chapter of modern art would not have been written, and the reserved, uncertain or even disapproving relationship of the portrayed with their portraits can be understood from this perspective. It is not possible here to resume or develop broader propositions, analyses and interpretations that the thoroughly elaborated literature on Kokoschka's portrait production of the early period has already presented.[55] In spite of this, in connection with only two portraits that initiated this text, it is convenient to outline the significance and the character of Kokoschka's portrait activities in the key year of 1909. It is also necessary to mention some circumstances relating to the above mentioned set of relationships that link Adolf Loos, Oskar Kokoschka and Willy and Martha Hirsch.

Kokoschka, operating at The School of Applied Arts and at Wiener Werkstätte, had moved in the Viennese art environment already before Loos took care of him, and he had raised the interest of some individuals that had started to collect his works.[56] However, as he recalls, "it was Adolf Loos (...) who first aroused interest in my paintings in certain circles of Viennese society (...)"[57] Loos convinced Kokoschka that he would provide for him if he left Wiener Werkstätte.[58] It is possible that it was the incentive of Berta Zuckerkandl, published in her review of Kunstschau 1909, which made him decide in this way: "His supporters would do well if they removed the confusing influence of the public from him, and relocated him to a different artistic environment, far from the over-exclusive style and over-enthusiastic friends. It would be a pity to let this talent stop developing by wrongly invested support."[59] Whether addressed by the opinion of the critic or independently, Loos accepted this role. He became the initiator and the mediator of approximately forty portraits of his friends and clients that Kokoschka created between 1909 and 1910. As Tobias Natter has pointed out, he applied the strategy recommended by another architect, Otto Wagner, to another expressionist originating from Klimt's Secession circle, Egon Schiele.[60] In Vienna, portraits became a flourishing field of painting during the *fin-de-siècle* period. Wagner gave Schiele advice on how to use this medium effectively in order to acquire a reputation of an artist, and clientele; he gave the painter advice to create at least a dozen portraits of significant Viennese figures – artists, musicians, writers, critics, collectors, scholars and perhaps politicians, and then exhibit these portraits. In Kokoschka's case, Adolf Loos employed a similar procedure; however, his role was different – he operated as the *spiritus agens* of this artistic engagement, and a fatherly benefactor. He himself was Kokoschka's model and he provided models from among his friends and customers, as well as people he had not known, as demonstrated by the example of Auguste Forel. The significant Swiss biologist lived near a sanatorium in Leysin by Lake Geneva, where Loos took Kokoschka to make a portrait of his partner Bessie, who was treated for tuberculosis there: "One day Loos arrived and took me to Yvorne, to meet the famous scientist Auguste Forel: I must paint his portrait, as Loos put it, for all eternity. Loos, though then quite unknown in Switzerland, had written to him in advance, and introduced me with the words: 'I have a young genius here; you must be painted by Kokoschka.' Forel said, that he didn't want to be painted; he had no time, and in any event painting didn't interest him at least. But Loos with his compelling eloquence succeeded in persuading, I almost said forcing, the old *savant* to give in."[61] Forel's portrait has become an emblematic work of Kokoschka's early portrait production and it can aptly demonstrate all the discussed symptoms of Kokoschka's approach that actually overlap: the *l' écorché* principle with preserved veins and nerves, X-ray painting, lancet painting, 'torn meat iconography'(...) Both professor and his wife refused his portrait; Loos had to take it away with him. "Forel thought it looked as if he had had a stroke. And while bending over a microscope two years later, he did have one. Loos was convinced I had X-ray eyes."[62] Loos acquired most of the clients' portraits that he had arranged for Kokoschka,[63] although never because he would be Kokoschka's collector but because he was his benefactor and sponsor: "I arranged the first jobs for him always with the guarantee that I would take them myself, should the client be of a different opinion. That is how I acquired many paintings that I am now selling to galleries (...) I saved these three really valuable men (Altenberg, Kokoschka and Schönberg) from starvation (...)"[64] When painting portraits, Kokoschka could feel entirely free. The people that sat for him were not the ones ordering the paintings – that was Loos, who selflessly supported artists of whose qualities he was convinced and whose work represented for him the practical realisation of his non-conventional cultural and moral opinions. He took good care of making these artists create: "So Adolf Loos had time to help me. 'You must paint!' He had a wide circle of supporters and acquaintances, whom he was able to interest in my work",[65] Kokoschka remembered. The art critic, publicist and bohemian Emil Szittya, who flattered nobody, attested: "He was the first to defend Kokoschka in Vienna. It is said that he came to Kokoschka's exhibition and shouted: 'I am buying this and this painting!' and that he forced all the wealthy people to buy paintings."[66] Loos was really the initiator of Kokoschka's portrait works at that time. He was not limited to the

initiative; he simply arranged for their creation; Kokoschka remembers portraying in a café – it was not possible elsewhere – their mutual friend, the poet and bohemian Peter Altenberg: "Loos brought my painting things to the coffee-house, the best place to get hold of the poet (...) Loos had fixed everything, even getting Altenberg to sit still. The surroundings did not disturb him at all; and in Loos' view, whatever my objections, I simply had to paint Peter Altenberg."[67] Altenberg was one of the avant-garde figures concentrated around Karl Kraus, where Loos brought Kokoschka. He also introduced him to the circle of the Academic Group for Literature and Music in Vienna (Akademischer Verband für Literatur und Musik in Wien) and to the circle around Hermann and Eugenie Schwarzwald, where also Arnold Schönberg belonged. Loos organised Schönberg's concerts in Vienna; Kokoschka, who was in their audience portrayed him later in 1924.

The portrayed can be divided into two groups. One of them included the progressive art and intellectual figures of these circles, the other one included the clients who, however, often were in some kind of contact with the first group – which is probably the case of Willy and Martha Hirsch.[68] From the group of the clients, only Lotte Franzos accepted the painting, but not without initial unease (see Kokoschka's letter below); the rest of them were taken over by Loos. Loos' attitude towards works of art is well known. He was far from excluding them from modern interiors, as was sometimes thought in functionalist circles that supposed a new, rationalistically reduced social and personal life of a human being.[69] Loos resolutely refused the hygienic coldness of functionalist interiors, and his view of art forms inside a dwelling was entirely different, realistic and emphatic: an architect creates a background and a framework for human existence, an artist expresses it. As a complement to the objective function of architecture, Loos formulated a subjective function of a work of art: "A house is supposed to be liked by everyone. Unlike a work of art, which is not supposed to be liked by anybody. A work of art is a private matter for the artist. Not a house. A work of art is placed into the world without there being a need for it. A house is in compliance with a need. A work of art does not answer to anybody, a house to everybody. A work of art wants to incite people from their comfort. A house must provide comfort. A work of art is revolutionary, a house is conservative. A work of art shows the mankind new ways and thinks about the future. A house thinks about the present."[70] Architecture and a work of art are placed in a sharply contrastive relation. A house has nothing in common with art, and architecture, with the exception of a tombstone and a memorial, cannot be considered art.[71] This attitude sheds light on Loos' seemingly paradoxical interest in expressive aesthetics and introspective analysis, which is the direct opposite of the aesthetic principles he applied for architecture. His open attitude towards the work of art in which he could recognise a true and innovative creative expression, whether it was Schönberg's revolutionary atonal structure or Kokoschka's fascinating 'inner portraits', he sufficiently demonstrated by words and actions many times: "After an awkward fight, I, the architect, have reached this truth. I have stopped struggling and I am a happy man. *I know I am a craftsman that is to serve man and the present time* (emphasised by Loos). But that is exactly why I know better that art exists. I am well informed about art. I know it is not made upon an order, but that it exists by itself. I can watch the flight of an artist disappearing as a condor in unknown regions – and I can pray to a work of art."[72] An intellectual attitude leads to a deep emotional confession.

Kokoschka's later contemplations over the function of a work of art are clearly influenced by the rhetoric of Loos' text *Architektur*: "A violent stimulus produces a trauma in an organism. So too a work of art – if it really is a work of art – can create a genuine experience, a visual shock, in the consciousness of a receptive observer."[73] If Loos proclaimed an experience from a work of art to be disturbing, as opposed to the feeling of calmness and comfort, which is supposed to be provided by a dwelling, the same was expressed by Kokoschka's painting of a physical interference into a tissue; the contemplation is expressed by 'incarnating' itself; the experience becomes physically painful. At the same time, the metaphor of the 'tissue stimulus' brings an iconologically interesting aspect for it evokes the bare substance of Kokoschka's cheeks, his 'scalpel painting', the mentioned 'torn meat iconography'.

Adolf Loos gave the strategy of portraying which had already been suggested to Egon Schiele by Otto Wagner, a notably different character. He was not a managerial type and he acted in his individualist ways. Considering his charismatic, independent personality, his intellectual and emotional reasons that motivated him as well as his relationship to the aforementioned artists, especially Kokoschka, it seems as if Loos wanted to create a virtual community out of his portrait series which would be made kindred by true style and expression (in other words, by artistic truth); a community to a certain extent similar to the one for which he created the apartments.[74] Loos actively influenced his rich and enlightened clients by his views and stances which were also projected onto their intimate living space – the flats that he designed for them. To a certain extent this community is identical with the group of those whom he talked into sitting for Kokoschka. A number of them were Jews – in the case of Loos' Pilsen customers, it was a rule – with the exception of Dr. Müller. There is a remark in Kokoschka's memoirs that might explain this fact: "Most of my sitters were Jews. They felt less secure than the rest of the Viennese Establishment, and were consequently more open to the new and more sensitive to the tensions and pressures that accompanied the decay of the old order in Austria. Their own historical experience had taught them

to be more perceptive in their political and historical judgments.”[75] In the narrower context of Loos' German-Jewish clientele in Pilsen that oriented towards Vienna, these words take on an instructive meaning. Willy and Marta Hirsch,[76] whose Pilsen flat had just been finished by Loos, were one of the first whom he persuaded to have their portraits painted by Kokoschka[77] – although they, as well as most of Kokoschka's models at that time, rejected their portraits.

From the end of the summer of 1909 till the end of 1910 Kokoschka created a series of portraits which gave rise to his reputation and career, and which belong to the most impressive achievements of European modern art.[78] It is a defining period in Kokoschka's life; after his performance at the second Kunstschau (1st June) and the scandalous staging of the *Murderer, the Hope of Women* (4th June) followed his expulsion from the Arts and Crafts School and – upon Loos' impulse – the termination of his work for Wiener Werkstätte. Kokoschka became a member of the intellectual circle around Loos and Karl Kraus, although he did not feel their peer: “After the publication of each new issue of *Die Fackel*, everyone at the two friends' coffee-house table was subjected to a stern *viva voce* examination on its contents. I used to plead that I had not yet read the issue in question. I had, of course, but surreptitiously. Kraus was merciless. If I admitted to having read it, and then misinterpreted some line, devoted primarily to the definitive expression of some fine shade of meaning, and only secondarily to some polemic, I would have convicted myself of the grossest ingratitude to the last custodian of the German language. But I was only a painter; and, just as in the East they regard halfwits as sacrosanct, I was granted the privilege of sharing a table with the others, as a mute.”[79] At the beginning of 1910 Loos drove him to Switzerland where, apart from the portraits of Loos' partner Bessie Bruce and professor Forel, he painted a number of portraits of local patients; in February Kokoschka returned to Vienna where he met with Herwarth Walden, the founder of *Der Sturm* gallery and publishing house. Here Walden discussed with Karl Kraus the publishing of *Die Fackel* in Berlin, at which opportunity Loos gave Walden a large number of Kokoschka's drawings from the period of the Kunstschau, namely the illustrations for the *Murderer, the Hope of Women* play. In March Kokoschka went to Berlin to see Walden on his own initiative, and he cooperated with him intensely on *Der Sturm* Expressionist art revue. The journey to the centre of German Expressionism was his symbolic as well as personal coming to manhood after the initiation phase in Vienna and Switzerland; during his cooperation with Herwarth Walden he emancipated from his mentor and he completed the transition from intuitive artistic attempts towards individual, conscious Expressionism.[80] After his return to Vienna, another series of portraits originated during April and May; in June Kokoschka went back to Berlin so that he and Walden could prepare his exhibition, organised (together with Hans Hofmann's works) in Paul Cassier's Salon on 21 June, 1910. Its core consisted of over twenty portraits created during one year.

Portraits from between the years 1909 and 1910 bore fruit which comprised all substantial requirements of a young artist's life: they were a certain source of practical livelihood, and after he had interrupted his contacts with the Wiener Werkstätte and Gustav Klimt, they helped him to integrate in the environment of new artistic and intellectual circles in Vienna and Berlin, connected with Expressionism, they introduced him to the company of affluent clients – although they usually did not recognise their artistic value – and at the same time they became the medium of his artistic and personal maturation, a frenzy initiation experience which made the ‘dreaming boy’ a real artist. They did not secure him existentially at once though. At the end of the year he'd had his fair share. Kokoschka wrote before Christmas: “Dear Loos, unfortunately I cannot leave Berlin. The Schlieper was enough for a week's rent; the second portrait was not paid because they did not like it. During the last days I have made four pictures and by now the grinning human heads have almost been haunting me, so I am really fed up with the whole portraying thing. With my most cordial and friendly regards to you and K. K. Yours, O Kokoschka.”[81]

„Moje pozornost se nikdy nesoustřeďovala na to, abych se o svých ‘obětech’, jak je s oblibou nazývám, dozvídal osobní, soukromé, intimní věci, ale abych do sebe vtiskl dojem, který nám z nějakého člověka zůstane v paměti jako vzpomínka, kterou s sebou ještě po letech nosíme živě, jako bezprostřední zážitek, nebo sen. Něco takového by pro mne bylo nemožné, kdyby můj model musel nehybně sedět jako u fotografa nebo stát v určité pozici tak dlouho, dokud by to neznechutilo jak jej, tak i mne. Pouhé zachycení skutečnosti nevede k ničemu živému; stejně jako zimní slunce nezahřeje srdce.“[82]

Kokoschka k portrétování přistupoval se senzitivní vnímavostí, která přisoudila jednotlivým osobám i jedinečný charakter malby. Tento rys sice obecně umožňuje výrazová rozmanitost expresivního stylu, v případě Kokoschkových portrétů se však jedná o ikonologický symptom: portréty svým odlišným malířským jazykem reprezentují typy portrétovaných osob, malba je podmíněna jejich lidským obsahem a výrazem, připodobňuje se mu a v tomto splývání, které jí dává i onen rentgenový charakter, se rozpouští tradiční koncept portrétu jako reprezentativního objektu (jenž vyjadřuje ideu) i objektu imitačního (jenž napodobuje model), který se opíral o filosofický princip substance, jsoucna. Na jeho místo nastupuje procesuální, dynamické pojetí, formulované dobově vlivnými názory filosofa Henriho Bergsona, jehož významné dílo *Vývoj tvořivý (Évolution créatice)* vyšlo roku 1907. Kokoschkovy rané portréty pozoruhodně korespondují s Bergsonovým pojetím intuitivního poznání, jež nezajímá objektivovaná idea, podoba, či stav, nýbrž vitální proud, projevující se ve vnitřním zážitku: „Neboť zachycujeme z nitra, žijeme přímo každým okamžikem nějaké tvoření formy…“, píše Bergson.[83] A Kokoschka říká: „Vidění je zážitek, jehož se člověku dostává zároveň s uměleckým vědomím, pokud se je okamžitě snaží zachytit jako událost.“[84] Intuitivní zkušenost vtěloval přímo do procesu malby. Intuice, na rozdíl od abstraktně a objektivně zaměřeného intelektu, přibližuje svým procesuálním nazíráním lidské vědomí k vlastnímu principu.[85] Stylová variabilita Kokoschkových portrétů, vystihující proměnlivý vněm portrétované osoby, tento intuitivní způsob přímo realizuje. Portrétovaní, očekávající stabilní rekonstituci své podoby, byli výsledkem zaskočeni.[86] Smysl jejich výtek lze vytušit z Kokoschkova často citovaného dopisu Lotte Franzosové:[87] „Mnohokrát děkuji za Váš milý dopis a krásnou fotografii, která mě velmi potěšila, méně pak Vaše pochybnost, zda beru dostatečně vážně přírodní skutečnost. Malíři anatomických zátiší a kosmopolitní stylisté ji, domnívám se, berou až příliš vážně. (…) nenechte si vnutit bludné učení úzkoprsých a bezohledných, kteří nikdy neužasnou před cizím obličejem, protože ti v sobě nikdy nepěstovali pudovost. Váš portrét Vás vylekal, to jsem viděl. Věříte, že člověk, tak jak mě ovlivňuje, končí krkem? Vlasy, ruce, oblečení, pohyby jsou pro mě minimálně tak důležité. Prosím, ctěná paní, berte to opravdu vážně (…), jinak má ten obraz skvrny, které ho rozežerou. Nemaluji anatomické preparáty, jinak ho vezmu zpět a spálím. (…) Nevěřte vskutku, že si jiný pes uvědomuje lépe, jaká jste.[88] Jsem velmi rozhněván.“[89]

Hněv vyvolal požadavek podřídit malbu objektivované podobě reprezentované fotografií, již portrétovaná v reakci na svůj obraz zaslala. Kokoschka vyjádřil svůj odpor vůči znehybňující objektivaci portrétu slovy „nemaluji anatomické preparáty“. Odmítal malovat portrétované v nehybné póze, nýbrž nechal je pohybovat se volně při běžné činnosti – své „oběti“, jak se vyjádřil, nevnímal jako modely, nýbrž jako živé lidské bytosti; jejich portrét zachycuje intuitivně vstřebávaný vitální proud, který z nich vyvěrá. V roce 1912 byl Bergsonův *Évolution créatice* k dispozici v německém překladu. Téhož roku, 26. ledna 1912, pronesl Kokoschka na půdě Akademického svazu pro literaturu a hudbu přednášku *O vědomí vidění (Von Bewußtsein der Gesichte)*,[90] v níž předložil vnitřně obdobná hlediska. K přednášce vytvořil plakát, na němž použil starší kresbu vlastní polopostavy pro *Der Sturm* z roku 1910. Zde se „s oholenou hlavou jako trestanec“ prezentuje na krvavě rudém pozadí typologií bolestného Krista s prstem ukazujícím na ránu v prsou v duchu *ostentatio vulneri*. Tvář zjizvenou vnitřními čarami charakterizuje „ikonografie rozervaného masa“. Úvodní slova přednášky, později znovu a znovu připomínaná, se stala krédem umělce: „Vědomí vidění nepředstavuje situaci, v níž věci poznáváme či nahlížíme, nýbrž stav, který (v tomto vidění) zažíváme.“[91] To je zcela bergsonovské. Pro Kokoschku byl expresionismus výrazem nového paradigmatu: „Na rozdíl od secese, jež chtěla pouze zkrášlovat povrch života a neobracela se k lidskému nitru (…), měl konkurovat objevu Freudovy psychoanalýzy a kvantové teorii Maxe Plancka“.[92] Zakoušení vize jakožto stav „bdělosti duše či mysli“ má hlubinný receptivní charakter. Kokoschka zde přistoupil k velmi subtilnímu, obtížně srozumitelnému příměru: *visio (Gesichte)* – v případě, který máme na mysli, tvář osoby – se do vědomí malíře otiskuje[93] podobně, jako se počitek matky vštěpuje do prožitku nenarozeného dítěte.[94] Recepci charakterizuje intimita uzavřeného organismu, vylučující veškerý externí materiál, veškerou objektivaci; je to z hlediska ratia takřka nevědomý chvějivý vněm, spojující bezhraničné vědomí s bytím samým. Bergson formuloval vztah já a vnějšího světa jako intelektuální sympatii založenou na intuici, jež umožňuje vědomí ponořenému do dění světa přenést se do nitra *jiného*, např. předmětu, a ztotožnit se s ním v tom, co je v jeho bytí jedinečné. Tento vhled je intuitivní a mimo hranice rozumového poznání. Poznávající sám jako by zde zanikal ve vztahu, který mu umožnil intuitivním vnímáním proniknout do bytí druhého. Kokoschkovu úvahu nepochybně inspirovala intenzivní zkušenost s portrétní tvorbou kolem roku 1910, pro niž neměl předem vypracovanou pevnou metodu ani teoretický model. Ten se pokusil z vlastní zkušenosti formulovat a posteriori;[95] s Bergsonovými názory velice koresponduje: *visio* je *vědomím*

vidění (Bewußtsein der Gesichte), prožitkem, jehož explikaci neumožňují pojmy, nýbrž samotná malba.[96]

Z tohoto hlediska je snaha chápat Kokoschkovy portréty jako psychologické analýzy portrétovaných, zdůrazňující charakteristické drastické výrazové znaky malby, v jistém smyslu zavádějící.[97] Henry Schvey mluvil o „malbě skalpelem", „ve snaze zbavit vnitřní já překážky tělesného obalu, (…) strhnout povrch individuality, aby se odhalila syrová psýcha ukrytá pod ním".[98] Stojíme tedy skutečně před vypreparovanou psychickou tkání portrétovaného, či před rentgenovým snímkem nitra?[99] Proti tezi o malířské expozici psýchy portrétovaného padla námitka, že portrétům chybí vnější podobnost i schopnost odkrýt psychologickou pravdu tváře; jejich jedinečnou kvalitou je „halucinační síla", která umožňuje umělci, jenž se dívá, objektivovat v jiných tvářích svého ducha a svůj stav.[100] Wingler oba názory smiřuje: „Kokoschka do tváří portrétovaných bezpochyby promítal vlastní já, je však zrovna tak mimo pochyby, že tím nepoškodil jejich auru, že vystihl jejich fluidum a učinil je hodnověrně srozumitelným.[101]

Po mém soudu je k tomu třeba dodat, že Kokoschka chápal lidskou bytost univerzálněji, neusiloval ani o mystiku vnitřního já, ani o psychoanalýzu, nezajímala jej patologie jedince. Jeho vzpomínky přinášejí zajímavou souvislost mezi ikonografií *l' écorché* a humanismem čerpaným z Komenského, o němž rozprávěl s prezidentem Masarykem, když jej v roce 1936 portrétoval v Praze. Šlo o kritiku odosobněné státní výchovy, která „nedělá z mládeže lidi, ale pouhý materiál pro pracovní trh a kasárna. Proto jsem vlevo vedle Masaryka namaloval Komenského, který na mapě ukazuje smyslové orgány, brány vnímání zážitku lidství…"[102] Jsou to ikonogramy z Komenského *Orbis pictus*, knihy, kterou Kokoschka dostal v dětství od otce a celý život si jí velice vážil.[103] V ní se také, jak upozornil Claude Cernuschi, poprvé setkal jako dítě se schématem *l' écorché*;[104] jinými slovy, ikonografie *l' écorché* vyjadřuje u Kokoschky také obnaženou vnímavost, jejíž smyslová a duševní kvalita vytváří jednotu humanistické podstaty člověka, kterou v jedinci primárně vnímal a sledoval. Estetika rentgenového pohledu není v Kokoschkově malbě pouze prostředkem zvnitřňující psychologizace postavy, související s citlivostí k vnitřnímu světu jedince, charakteristickou pro vídeňské *fin de siècle* a kruhy, v nichž se pohyboval, nýbrž jazykem, který obnažeností lidského těla vyjadřuje vnímavou povahu a tedy humanistickou autenticitu osoby. Tato estetika je jedním z nových symptomů, které Kokoschkovo revoluční pojetí portrétu doprovázely a nutně se jevily jako nápadné. Ostatně u jednotlivých portrétů vzniklých kolem roku 1910 se objevují v různé míře; zatímco portrét profesora Forela je extrémně exponuje, portréty Adolfa Loose či Willyho Hirsche by úvahy o metodě *l' écorché* či rentgenu sotva vůbec vzbudily. Podstatná je však skutečnost, že jak v případě *l' écorché*, tak v případě rentgenu, se jedná o principy statické povahy. To však zcela odporuje filosofii i praxi těchto portrétů, které zachycují vitální proud pryštící z portrétovaných, malovaných během jejich přirozené aktivity. Rentgenový charakter portrétu nesměřuje intenčně k odhalení vnitřního já modelu, nýbrž je spíše symptomem intuitivní metody, v níž se uskutečňuje „vědomí vidění".

Transparence jako metafora zviditelnění / prostupnosti vnější a vnitřní psychofyzické reality individua byla dobově silným tématem. Souvisí s tím i exponované postavení nového lékařského přístroje – rentgenu – v dobových intelektuálních diskusích; rentgenový snímek zviditelňuje obrazy vnitřku, dotud skryté pod povrchem těla, které činí prostupným.[105] Marcel Proust nejednou užil metaforu transparence v reflexivním toku *Hledání ztraceného času*; vnitřní situace je zde výsledkem interakce s vnějším světem: „Slunce dosahovalo až ke mně a procházelo průsvitnou přepážkou mého ztenčeného těla, zahřívalo mě, rozžhavovalo mě jako křišťálové sklo."[106] Fakturu Kokoschkových prací z této doby asociuje lyrický text Hanse Arpa *O kresbách z Kokoschkovy mapy* z roku 1913: „Průsvitná lidská kůže se svým hodinovým strojem se svými lešeními a kanály. Červené, žluté a modré šňůry okolo. Anatomie z komplikovanosti primitivní jako záhyby rouch u starých světců."[107] V plynulém prostupování vnějšího s vnitřním se rozpouští tradiční koncept portrétu jako reprezentativního objektu (který vyjadřuje ideu), imitačního objektu (který napodobuje model) i psychologického objektu (který klasifikuje subjekt). Kokoschkovy portréty z krátkého, intenzivního období kolem roku 1910 proto nejsou ani imitací psychologického profilu odlitého do určitých malířských rysů a neimitují ani emoční stav. Zachycují osobnost tím, že postihují její vnitřní děj, jsou dramatickou prezentací jakéhosi jedinečného, setrvalého životního děje, který se v ní projevuje; *esse* rozpouští objektivovanou *esenci*, na jejíž místo nastupuje procesuální, dynamické pojetí, které formulovala filosofie Henriho Bergsona, později pak Martina Heideggera, jenž vyčetl evropské metafyzice mylnou preferenci jsoucna *(essentia)* nad bytím *(esse)*. Kokoschkovy vize a tváře jsou epifanií hybného, proudícího života; portrét osobnost nereprezentuje ani necharakterizuje, nýbrž zpřítomňuje vnitřní seismografii jejího živého výrazu. Srovnejme s tímto pojetím popis Klimtova reprezentativního portrétu Fritzy Riedlerové z roku 1906: „Postava je jaksi vzdálená, jako ikona. (…) Oblasti skutečnosti se zdají být zaměnitelné, vznešená dáma se neurčitě vznáší mezi druhým a třetím rozměrem. Je zasazena do plošné dekorace a přesto z ní vystupuje, se svou ornamentální aurou se nám nabízí jako drahocenné umělecké dílo a vzdaluje se nám jako člověk. Klimt maluje člověka, který se chová konformně k jeho dekoraci a tím se sám stává uměleckým dílem."[108] Protiklad nemůže být ostřejší. Thomas Trummer poznamenal: „Kokoschkova radikální inovace spočívala v tom, že osvobodil vzezření svého modelu ze skořápky dekadentního narcisismu."[109]

Jak bylo řečeno, s uměleckým světem Vídeňské secese se Kokoschka definitivně rozešel na Internationale Kunstschau

1909, organizované jako mezinárodní výstava současného umění. Zastoupení několika zahraničních umělců mu pomohlo rozšířit výrazový rejstřík a prohloubit svůj smysl pro jemné nuance duševního života. Vedle již zemřelých malířů Vincenta van Gogha a Paula Gauguina[110] vystavovali Lovis Corinth a Max Slevogt z Německa, Edvard Munch z Norska, George Minne z Belgie, Rakušané Paris von Gütersloh, Max Oppenheimer (zúčastnil se již Kunstschau 1908) a poprvé ve Vídni i Egon Schiele. Kunstschau 1909 „poskytlo dobrý přehled o tehdejším evropském umění. (…) Jakkoli silně na mne zapůsobily obrazy van Gogha, Gauguina a fauvistů, celá tato přehlídka moderního umění, které jsem do té doby neznal, největší dojem na mne udělaly sochy Minneho".[111] Minneho práce rezonovaly svou niterností s důležitým aspektem Kokoschkova přístupu: „V portrétu určité osoby se snažím najít nitro, míru všech věcí, v žádném případě nechci znehodnocovat lidství."[112]

"I do not paint anatomy models"

"I try to keep my sitters moving and talking, to make them forget they are being painted. This has nothing to do with extracting intimate secrets or confessions, but rather with establishing, in motion, an essential image of the kind that remains in memory or recurs in dreams. I could not do this if my sitter had to keep still, as he might for a photographer, or to hold a stiff pose until we were both sick of it. (…) Simple records of fact bear no fruit; like the winter sun, they do not warm the heart."[82]

Kokoschka approached portraying with a sensitive perceptivity which attributed different people a unique character of painting technique. Although this trait is generally made possible by the variability of expression in Expressionism, in case of Kokoschka's portraits it is rather an iconological symptom: the portraits represent types of sitters by means of different language of painting, the pictures are conditioned by their human substance and their expression – they are adapting to them and in this blend, which also gives them the X-ray character, the traditional concept of portrait as a representative object (which expresses an idea) or an imitative object (which imitates a model), based on the philosophical principle of being, dissolves. Its place was taken by a processual, dynamic concept, formulated by the then influential views of philosopher Henri Bergson whose important work *Creative Evolution (L'évolution créatrice)* was published in 1907. Kokoschka's early portraits remarkably correspond with Bergson's conception of intuitive knowledge – which has no interest in objectified ideas, forms or states, but in a vital stream, manifested in an internal experience: "Because we capture from the inside, in every single moment we experience creation of some form (…)", wrote Bergson.[83] And Kokoschka said: "(…) seeing in itself is a decisive human experience, capable of being absorbed only if the individual is either prepared for it, thanks to tradition, or gifted enough to grasp it immediately."[84] He embodied the intuitive experience directly in the process of painting. Intuition, unlike intellect which is aimed at the abstract and the objective, brings human conscience closer to its own principle by means of the processual way of perceiving.[85] The variability of style in Kokoschka's portraits which captures the changeable perception of the portrayed, directly realises this intuitive manner. The portrayed, expecting a stabile reconstruction of their appearance, were taken by surprise by the result.[86] The implications of their objections can be sensed from Kokoschka's frequently quoted letter to Lotte Franzos.[87] "Thank you very much for your kind letter and the beautiful photograph which delighted me – less so your doubt if I took the natural reality seriously enough. Painters of anatomic still-lifes and cosmopolitan stylists take it, I am afraid, far too seriously. (…) do not let the narrow-minded and the reckless who never stand in awe of a human face, to impose on you their mislead teachings, as they had never cherished their inner instinctivity. Your portrait scared you, I have noticed that. Do you really believe that people, in the way that they influence me, end with their necks? Their hair, hands, clothes and movements are at least as important to me. Dear Madame, please, take it really seriously (…) otherwise the picture would be full of stains which would eventually devour it. I do not paint anatomic models. Otherwise I will take it and burn it (…) Indeed, do not believe that another dog can better appreciate the way you are.[88] I am very upset."[89]

His anger was brought about by the request to subordinate the painting to the objectified image represented by a photograph sent by the sitter in a reaction to her portrait. Kokoschka expressed his opposition against the immobilising objectification of a portrait with his words: "I do not paint anatomy models." He refused to paint his sitters in a rigid pose – on the contrary – he let them move freely going about their usual business; he did not perceive his 'victims', as he would say, as models but as living human beings; their portraits capture the

intuitively absorbed vital stream rising from them. In 1912 Bergson's *L'évolution créatrice* became available in a German translation. In the same year, on 26 January, 1912, Kokoschka held a lecture called *On the Consciousness of Vision (Von Bewußtsein der Gesichte)*[90] for the Literature and Music Academic Union, whereby he presented internally parallel views. He made a poster for the lecture where he used an older drawing of his own semi-figure he had done for *Der Sturm* in 1910. On it, he represents himself "with his head shaved as a convict's" against blood-red background applying the typology of Sorrowful Christ with his finger pointing at a wound in his chest in the sense of *ostentatio vulneri*. The face scarred with lines is characterised by the 'iconography of torn flesh'. The opening words of the lecture, repeatedly reminded later, became the artist's creed: "The consciousness of vision is not a situation where we are getting to know or viewing things, but a state which we experience (during such viewing)."[91] That is utterly Bergsonian. For Kokoschka, expressionism was marking a new paradigm: "What is nowadays labelled Expressionism could have come into existence only in Germany, where there was a desire to carry art to the masses, to the 'new man', as a reaction against Jugendstil or Art Nouveau, which set out only to beautify the surface and made no appeal to the inner life. Expressionism was a contemporary and rival of Freud's development of psychoanalysis and Max Planck's discovery of quantum theory."[92] The experiencing of a vision as a state of 'awakened soul or mind' has a deep receptive character. Here Kokoschka used a very subtle, hardly understandable simile: *Visio (Gesichte)* – in the case we have in mind it means human face – imprints[93] into the painter's consciousness in a similar way as the sensation of a mother impresses on the experience of an unborn child.[94] Reception is characterised by the intimacy of a closed organism which excludes any external material, any objectification; from the point of view of ratio it is a near-unconscious quivery sensation connecting the limitless consciousness with the being itself. Bergson formulated the relationship between self and the outer world as an intellectual liking based on intuition which enables the consciousness, immersed into the course of events of the world, to transfer itself into *another*, e.g. an object, and to identify with something that is unique for its existence. This insight is intuitive and beyond rational knowledge. As if the knower himself disappeared in the relationship which enabled him to enter the being of another by means of intuitive cognition. Kokoschka's essay was surely inspired by the intense experience of the portraying work around the year 1910 for which he had not worked out any rigid method or a theoretical model – he attempted to formulate it a posteriori on the base of his own experience;[95] his thoughts correspond strongly to Bergson's views: *Visio* is *the consciousness of seeing (Bewußtsein der Gesichte)*, an experience which cannot be explained by words but by the painting itself.[96]

From this point of view, the attempts to understand Kokoschka's portraits as psychological analyses of the sitters, emphasising the characteristic brutal expressive elements of the painting, are misleading in a certain sense.[97] Henry Schvey called it "painting with a lancet", "in the pursuit of freeing the inner self from the impeding physical body, (…) tearing away the surface of individuality to unveil the raw psyche hidden below".[98] Are we then really looking at dissected psychical tissue of the sitter or at an X-ray of their heart?[99] It has been objected to the proposition of the artistic exposition of the sitter's psyche that the portraits lack the outer resemblance as well as the ability to reveal the psychological truth of the face; their unique quality is the 'power of hallucination' which enables the artist who is watching to objectify his own spirit and his own state in the faces of other.[100] Wingler reconciles both views: „Without any doubt, Kokoschka projected his own self into the faces of his sitters, but at the same time he undoubtedly did not harm their aura and he conveyed their fluid well – and made it understandable in an authentic way.[101]

In my opinion it is necessary to add that Kokoschka understood human being more universally – he did not seek the mystery of the inner self, psychoanalysis or individual pathology. His memories bring an interesting link between the iconography of *l' écorché* and humanism drawn from Comenius whom he discussed with President Masaryk when portraying him in Prague in 1936. It was a criticism of depersonalised public upbringing which "doesn't turn young people into human beings but into material for the labour market and the barracks. (…) And this is why, on Masaryk's left, I painted Jan Amos Comenius, pointing to a chart showing the organs of the five senses, the sources of awareness, the gates of perception of the human experience."[102] They are iconograms from Comenius' work *Orbis Pictus*, a book which Kokoschka got in his childhood from his father and cherished all his life.[103] As has been pointed out by Claude Cernuschi, it was in this book where he first encountered the scheme of *l' écorché*;[104] in other words, the *l' écorché* iconography in Kokoschka expresses also barren perceptivity, with its sensual and mental quality which brings about the unity of humanistic essence of a man, which he primarily sensed and sought in an individual. The aesthetics of the X-ray vision in Kokoschka's painting is not merely a means of internalising psychology of the figure interlinked with the sensitivity to the individual's inner life - characteristic for Viennese *fin-de-siècle* and the circles with which he mingled – but a language that by means of baring human body expresses perceptive nature, and thus the humanistic authenticity of a person. This aesthetics is one of the new symptoms accompanying Kokoschka's revolutionary concept of portrait which necessarily stood out. In fact, in individual portraits from around 1910 they appear to a differing extent; while the portrait of Professor Forel exposes them extremely, the portraits of Adolf Loos or

Willy Hirsch would hardly make one think of *l' écorché* or X-ray method. The substantial fact is that both the *l' écorché* and the X-ray principles are of static nature. That contradicts both the philosophy and the practice of the portraits which capture a vital stream rising from the sitters who were painted during their normal activity. The X-ray character of the portrait does not intend to reveal the sitter's inner self but it is rather a symptom of the intuitive method in which the 'consciousness of seeing' is being realised.

Transparency as a metaphor of visualisation/permeability of individual's outer and inner psychophysical reality was a strong issue at that time. The high profile of the new medical device – the X-ray – in the period intellectual discussions has a connection with that; the X-ray picture makes visible the images of the inside which have been hidden under the surface of the body – which is made permeable by it.[105] Marcel Proust used the metaphor of transparency on several occasions in his stream of consciousness called *In Search of Lost Time*; there, the inner situation is the result of the interaction with the outer world: "The sun reached to me and it penetrated the transparent screen of my attenuate body, it made me warm, it melted me like crystal glass."[106] The style of Kokoschka's work from this period is associated by a lyrical text called *On the Drawings from Kokoschka's Map* by Hans Arp, written in 1913: "Translucent human skin with its clockwork, with its scaffolding and channels. Red, yellow and blue cords around. Anatomy of complexity as primitive as the drapery in the robes of old saints."[107] The fluent permeating of the outer with the inner dissolves the traditional concept of portrait as a representative object (expressing an idea), an imitative object (simulating a model) as well as a psychological object (classifying a subject). That is why Kokoschka's portraits from the short but intensive period around the year 1910 are neither imitations of psychological profiles cast into certain features of painting nor do they imitate emotional states. They capture a personality by expressing its inner action, they are a dramatic presentation of a sort of unique, continuous life action which expresses itself in it; *esse* dissolves the objectified *essence* the place of which is taken by the processual, dynamic conception formulated by the philosophy of Henri Bergson – and later that of Martin Heidegger who reproached European metaphysics for mistakenly preferring existence *(essentia)* to being *(esse)*. Kokoschka's visions and faces are an epiphany of life in motion, in flow; the portraits do not represent or characterise personalities but they visualise the inner seismography of their live expressions. Let's compare this conception with the description of Klimt's representative portrait of Fritza Riedler from 1906: "The figure is somewhat distant, as an icon (…) The realms of reality seem to be interchangeable, the distinguished lady hovers uncertainly between the second and the third dimension. She is set in a full-size decoration but still she stands out; with her ornamental aura she presents herself to us as a piece of art while becoming distant as a person. Klimt paints a person who conforms to his decorations – and thus becoming a piece of art."[108] The contrast could not have been sharper. As Thomas Trummer remarked: "Kokoschka's radical innovation consisted in freeing the presence of his sitters from the shell of decadent narcissism."[109]
As has been said before, Kokoschka was definitely through with the art world of Viennese Jugendstil at the Internationale Kunstschau in 1909, organised as an international exhibition of modern art. The representation of some of the foreign artists helped him to broaden his register of expressions and to deepen his sense of the fine nuances of mental life. Along with the late Vincent van Gogh and Paul Gauguin[110] there were also exhibitions of Lovis Corinth and Max Slevogt from Germany, Edvard Munch from Norway, George Minne from Belgium, Austrians Paris von Gütersloh, Max Oppenheimer (he had taken part already in Kunstschau 1908), and also Egon Schiele – for the first time in Vienna. As Kokoschka mentioned, Kunstschau 1909 provided him with a good overview of European art. "I now encountered the paintings of Van Gogh, Gauguin, the Fauves: the whole world of modern art, of which I had been ignorant. But what impressed me most were the sculptures by Minne."[111] The inner life of Minne's works harmonised with an important aspect of Kokoschka's approach: "It is not my trade to unmask society, but to seek in the portrait of an individual his inner life, that measure of all things, and never to rob humanity of its value."[112]

Portrét muže a portrét ženy

Bergson zdůraznil, že primární pramen poznání – intuice – by byl neschopným vyjádření, kdyby se znovu a znovu nevnořoval do racionálního, pojmového myšlení. V Kokoschkově portrétní tvorbě takovou pojmovou transformaci intuice reprezentuje určitá typologie portrétovaných. Zejména mužský a ženský portrét odlišují obecnější typová pravidla. Mužská tvář reprezentuje vědomí činného úkonu, který organizuje vnější svět (dějiny jsou tvořeny muži), ženská tvář vyjadřuje vnitřní říši duševna pozahalenou temným stínem pudovosti, sexu a nevyzpytatelné oduševnělosti, vyjadřující sublimovanou animalitu, v níž se uchovává a střeží nehumanizované pozadí lidské bytosti. Takovýto antifeministický obraz ženy sdílel Kokoschka s mužským intelektuálním prostředím vídeňského *fin de siècle*, které, jak ukázal Claude Cernuschi analýzou obrazu ženy v Kokoschkově rané tvorbě, silně ovládal vliv dobových teorií. Ty připisovaly ženě děsivé vlastnosti chtónického božstva aktualizací mytologického jazyka (Schopenhauer, Nietzsche),[113] kterou v návaznosti na mýtus ženy v patriarchální klasickém Řecku (žena–Amazonka) využil širší dobový postdarwinistický diskurz. V Loosově a Krausově kroužku byly oceňovány a čteny knihy znovuobjeveného Johanna Jakoba Bachofena, jehož teorie matriarchátu získala v dekadentní Vídni zvláštní přitažlivost, a Otto Weiningera, který se těšil velké proslulosti díky knize *Sex a charakter (Geschlecht und Charakter)* z roku 1903, než krátce nato spáchal sebevraždu. Dobový diskurz ovládaly evolucionistické, historicistické a psychologizující teorie o pudové, animální povaze ženské psýchy, již ovládá sexuální pud, zabraňující rozvoji tvůrčí intelektuální či umělecké schopnosti, jež přísluší mužům.[114] Stejné přesvědčení zachycuje Proustův popis Albertiny v momentě, kdy se k němu v automobilu milenka přivine: „V těchto chvílích se skoro stejně rychle jako její osobnost měníval i její hlas, svůj normální hlas ztrácela a místo něho se objevoval jakýsi jiný, chraptivý, kurážný, skoro přihroublý.“[115] Dívčinu bytost ovládne v blízkosti erotického požitku animální pudovost. Vliv těchto myšlenek zrcadlí i odlišné pojetí tváří mužů a žen v Kokoschkových raných portrétech. O období, kdy se jeho vztah k ženství a erótu naléhavě formoval, píše: „Hrozilo mi, že ve světě, jehož základy se otřásaly, zničí mou namáhavě získanou rovnováhu erotické sblížení s ženstvím. Je zvláštní, že muži pro mne vždycky měli hotovou tvář, v níž byl vepsán charakter, zkušenosti i vášně, i když tato tvář byla jen maska. Muži mne nikdy nesváděli k luštění hádanek jako ženská bytost. Začal jsem tehdy číst Bachofena, jeho dílo o matriarchátu, se stejným nadšením, jako jiní četli Marxovy spisy. (...) Právě jemu vděčím za řecký výklad látky, z níž jsou utkány sny a jejíž součástí je Erós a Thanatos. (...) Celé dny a noci jsem hloubal o tajemství, skrývajícím se v lásce a smrti.“[116] Tehdy se zrodil Kokoschka expresionista. Na Kunstschau 1909 dal průchod svým pocitům ve hře *Vrah, naděje žen*: „Úzkost vede k nečinnosti, a za Thanatem, stínem, který mne pronásledoval od dětství, zela i další svůdná hlubina – Erós; nová existence, k níž jsem začal hledat klíč jako k uzamčenému zámku. To je také zřejmě tajemstvím mé první divadelní hry...“[117] Žena je v tomto expresionistickém dramatu smyslnou bytostí ovládanou pudovými silami, její démonicko-animální podstata ohrožuje a nakonec ničí jednotu lidské bytosti, dionýský atak na apollinský princip destruuje individualitu. Claude Cernuschi ve hře analyzoval přítomnost dobového diskurzu misogynní typologie ženy–Amazonky, velmi výraznou v Kokoschkově rané expresionistické tvorbě.[118] Postava nahé divoženky napínající vkleče luk, vytvořená Maxem Pechsteinem, byla také ústředním ikonografickým motivem Nové berlínské secese založené v roce 1910; objevila se i na plakátu její 1. výstavy, na obálce katalogu a členských legitimacích.[119] Expresionismus využíval dobovou misogynní typologii ženy jako svůj výraz a program.

Ženy na Kokoschkových portrétech však současně charakterizuje rys melancholické uzavřenosti, tváře protkané křehkými žilkami linií a barev jsou jako „klece plné kvítí“, Hansi Arpovi tyto malířské výrony vnitřní citovosti evokují „záměny ženy za rostliny“.[120] Tato biologická metafora odkazuje na určitý fyziologický charakter ženských portrétů, s nímž souvisí organická souvislost života a smrti: smrt je vnitřní fyziologickou silou, ohrožující individuální život jako hniloba šířící se zevnitř jeho vlastního květu. Průnikem pod neprůhlednou membránu povrchu, oddělující exoterní fenomén – zjev tváře – a její ezoterní podobu, se utváří komplexní infrastruktura individuality, jíž je negativní aspekt zániku imanentní: „Ve tváři muže či ženy jsem již viděl smrt. Vždy vidím smrt,“[121] píše Kokoschka. Sílu zániku však raději vpisoval do podoby žen. Žena je spojována s Erótem a tedy i Thanatem, s plodnou sexualitou a tedy i zánikem, jejím symbolem je, na rozdíl od činorodé sluneční energie muže, luna; Kokoschkovu solární ikonografii muže a lunární ikonografii ženy dokládají ilustrace ke hře *Vrah, naděje žen* publikované v prvním ročníku časopisu *Der Sturm* v roce 1910. Lunární žena je spojena s pasivitou, šílenstvím a smrtí. Jak poznamenal Cernuschi, „rozpoznání ‚pravdy' individuality bylo pro Kokoschku neoddělitelné od důrazu na nevyhnutelný fakt její smrtelnosti“.[122] Tento přístup v sobě nesl významný prvek aktuálního myšlení. „Fyziologický“ způsob, jímž Kokoschka tváře zobrazuje, zachycuje moment smrti jako součást její psychofyzické struktury a nikoli jako něco vůči ní vnějšího.[123] Spojení aspektu života a smrti v psychofyzicky obnaženém portrétu se rozchází s tradičním západním modelem smrti, jejíž symbolická reprezentace (lebka či skelet) ji striktně oddělovala od života. Koresponduje však s dobovými progresivními proudy v dobové medicíně (*Zweite Wiener Medizinische Schule* spojená s osobností patologa Carla von Rokitanskyho),[124] v myšlení (Arthur Schopenhauer, který se po určité době zapomnění stal inspirujícím filosofem vídeňských intelektuálních a uměleckých kruhů na přelomu století, včetně okruhu kolem Krause a Loose) i umění (zřetelně se tento moment objevuje i u Egona Schieleho). Život a smrt nejsou vylučující se protivy, nýbrž momenty spolužijící ve fyzické a duševní existenci individuality. Kokoschka a Schiele pro toto pojetí nalezli odpovídající obrazový modus, charakterizovaný již zmíněnou „ikonografií rozervaného masa“.

Portraits of men, portraits of women

Bergson emphasised that the primary source of knowledge – the intuition – would not be capable to express itself unless it immersed, time and again, into rational, conceptual thinking. In Kokoschka's portrait art, such conceptual transformation is represented by a certain typology of his sitters. Especially the portraits of men and women are differentiated by more general typology rules. The male faces represent the consciousness of activity which organises the outside world (history is created by men) while the female faces reflect the inner realm of spirituality shrouded by a dark shade of instinctivity, sex and unfathomable sophistication, which expresses sublimated animality in which the non-humanised background of human beings is kept and guarded. Kokoschka shared such anti-feminist views of women with the male intellectual environment of Viennese *fin-de-siècle*, which was, as shown by Claude Cernuschi's analysis of the image of women in Kokoschka's early work, strongly influenced by the period theories. These theories, by means of updating the language of mythology, attributed women the terrifying features of chthonic deities (Schopenhauer, Nietzsche)[113]; this update was used by a wider post-Darwinist discourse of the time, picking up on the patriarchal classical Greek myth of woman (woman – amazon). People from Loos' and Kraus' circle appreciated and read the books by the re-discovered Johann Jakob Bachofen whose theory of matriarchy became especially attractive in decadent Vienna, as well as those by Otto Weininger who enjoyed great celebrity thanks to his book *Sex and Character (Geschlecht und Charakter)* from 1903, before committing suicide shortly afterwards. The period discourse was dominated by evolutionary, historicist and psychologising theories of instinctive, animal character of female psyche dominated by the sexual instinct which hinders the development of creative and artistic abilities which appertain to men.[114] The same conviction is captured in Proust's description of Albertina in the moment when his lover cuddles up to him in a car: "In such moments her voice changed almost as fast as her personality, she would lose her normal voice and some other – raucous, courageous, somewhat rude – would come up instead."[115] In the imminence of erotic pleasure the young woman's being is taken over by animal instinctivity. The influence of these thoughts is also mirrored in the different conceptions of the faces of men and women in Kokoschka's early portraits. He wrote the following about the period when his relationship to womanhood and Eros was forming urgently: "The erotic advance of the female principle almost at once put my hard-won equilibrium in jeopardy. Strangely enough, for me men always had only one face, which showed their character, experiences, passions, even when the face was a mask. No man could lead me, as a woman could, into a guessing-game. I had just begun to read Bachofen on matriarchy with the same enthusiasm as others were reading Karl Marx (...) To him I owe my understanding of the Greek ideas of Eros and Thanatos (...) I pondered day and night on the secret that lies beyond love and death."[116] This is when Kokoschka the Expressionist was born. At Kunstschau 1909 he gave vent to his feelings in the play *Murderer, the Hope of Women*: "Fear makes for inactivity but behind that shadow of Thanatos, which had dogged me from my childhood onwards, there lurked the ever more enticing abyss of Eros. Here, in this new existence to which I began to seek the key, is perhaps the secret of my first stage play, *Mörder, Hoffnung der Frauen* ('Murderer, the Women's Hope')."[117] In this expressionistic drama a woman is a sensual being dominated by instinctive powers whose daemonic and animal nature endangers, and in the result also destroys, the integrity of a human being – the Dionysian attack on the Appoline principle destroys individuality. Claude Cernuschi analysed the play for the presence of the period discourse of misogynist typology of female-amazon which was very strong in Kokoschka's early expressionistic art.[118] The figure of a kneeling naked dryad drawing her bow, created by Max Pechstein, became also the central iconographic motive of New Berlin Art Nouveau, established in 1910; it appeared also on the poster of its first exhibition, on the catalogue cover and member cards.[119] Expressionism used the period misogynist typology of women as its mark and program.

On the other hand, women in Kokoschka's portraits are also characterised by the feature of melancholic introversion – their faces, interweaved with fragile veins and colours are like 'birdcages full of flowers'; to Hans Arp, these artistic explosions of inner sensitivity evoked "replacing women with flowers".[120] This biological metaphor refers to a certain physiologic character of the portraits of women, connected with the organic interconnection of life and death: death being the inner physiological force that threatens individual life like mould spreading from the centre of its blossom. By penetrating under the opaque surface membrane which divides the exoteric phenomenon – the facial expression – and its esoteric form, a complex infrastructure of individuality is being shaped, in which the negative aspect of cessation is immanent: "In the face of a man or woman I saw the death already. I always see the death,"[121] Kokoschka wrote. Anyway, he preferred to inscribe the force of decline into the images of women. Woman is connected with Eros and thus also with Thanatos, with fertile sexuality and thus also with decline; her symbol, unlike that of active solar male energy – is the moon; the illustrations of the play *Murderer, the Hope of Women*, published in the first volume of the magazine *Der Sturm* in 1910 are examples of Kokoschka's solar male iconography and female lunar iconography. A lunar female is connected with passivity, madness and death. Cernuschi made the following observation: "Therefore, from the point of view of the artist, discerning the 'truth' of an individual was inseparable from stressing the inevitable fact of their mortality to the artist."[122] Such an attitude bore a significant element of the period's thinking. Kokoschka's 'physiological' way of portraying faces captures the moment of death as a part of their

psychophysical structure, not as an external thing.[123] Merging of the aspects of life and death in a psychophysically barren portrait diverges from the traditional Western model of death with its symbolic representation (a skull, a skeleton) which strictly separates it from life. On the other hand, it corresponded with the progressive currents in the medicine of the time[124] (*Zweite Wiener Medizinische Schule* associated with the personality of the pathologist Carl von Rokitansky), thinking (Arthur Schopenhauer, who, after a certain period of being forgotten, became a philosopher inspiring Viennese intellectuals and artists at the turn of the century, including the circle around Kraus and Loos) as well as art (this moment was clearly present also in Egon Schiele's work). Thus, life and death are not mutually exclusive opposites; they are rather moments coexisting within the physical and psychical existence of an individual. Kokoschka and Schiele found an appropriate visual modus, characterised by the aforementioned 'iconography of torn flesh'.

Loosův portrét (mentor a jeho klient)

U mužských portrétů se Kokoschka zpravidla uchyloval k jasnému, energickému van goghovskému malířskému duktu s pevnými konturami, jež vymezují obličej, ruce a tělo, chráněné na portrétech Adolfa Loose a Willyho Hirsche pevným brněním obleku (viz Traklovy verše o Karlu Krausovi). Energické ruce a tváře mužů, v nichž je zachyceno organizované myšlení, činorodost a tlak hmoty, jíž éterické portréty žen unikají, charakterizuje pastózní malba. Aspekt imateriální duševní kvality je u mužských postav vyjádřen tence natřeným, neurčitým barevným sfumatem pozadí, na kterém vyniká plastičnost a hmotná tělesnost postav. Na Loosově portrétu je tvoří hluboká rozprostřená modř, jejíž „sklon evokovat hloubku a niternost roste úměrně s intenzitou".[125] Sotva může být modř ve své sametové hloubce intenzivnější než ta, kterou Kokoschka obklopil jeho postavu. Oduševnělý prostor modré hlubiny, z něhož vystupuje Loosova tvář jako pevně zformovaná příď lodi, jak se vyjádřil Paul Westheim,[126] evokuje název jeho sebraných statí *Řeči do prázdna*. Pevně sevřené, hypertrofované ruce, odkazující na Van Goghovy portréty, tvoří před tělem masivní organický uzel, kontrastující s unavenou tváří. Kokoschka do portrétu, který maloval v Loosově bytě v polovině října 1909, vložil mocné vnitřní napětí.[127] V zimě na přelomu let 1909–1910 vytvořil ve stejném šířkovém formátu jako pandán k tomuto portrétu podobiznu tehdejší Loosovy družky Bessie Bruceové, jejíž ženská psychologie je vyjádřena jinými, lyričtějšími prostředky. Georg Trakl oběma věnoval po jedné básni své sbírky *Šebestián ve snu*. Tyto souvislosti nejsou zanedbatelné pro pochopení intelektuálního klimatu a vzájemné empatie v okruhu Karla Krause. Kokoschkovy portréty i Traklovy básně poskytují perspektivu, z níž lze osoby, jejich ideje a životy, autenticky vnímat. Podobizna Willyho Hirsche, který architekta přivedl do Plzně, má s Loosovým portrétem leccos společného, především pastózní malířský duktus; avšak zdaleka v něm necítíme takový subjektivní vztah. Portrét charakterizuje s veškerou objektivitou muže velkého světa, který se v něm umí sebevědomě pohybovat.

Loos' portrait (the mentor and his client)

In portraits of men, Kokoschka usually resorted to clear, energetic van-Gogh-like painterly brushstrokes with solid contours delimiting the face, the hands and the body – on the portraits of Adolf Loos and Willy Hirsch protected by the firm 'armour' of a suit (see Trakl's verses on Karl Kraus). The energetic hands and faces of men, capturing organised thinking, activity and pressure of matter – from which the ethereal portraits of women escape – are characterised by impasto. The aspect of immaterial spiritual quality in male figures is expressed by a finely painted sfumato of indefinite colour on the background against which the plasticity and material physicality of the figures stand out. On the portrait of Loos, it is formed by the spread of a deep van Gogh-like blue, with its "tendency to evoke depth and inner life that increases proportionately with its intensity".[125] In its velvety depth, blue can hardly be more intense than that by which Kokoschka surrounded the figure on his painting. The soulful space of the deep blue from which Loos' face stands out like a firm bow of a ship (Paul Westheim's formulation)[126] evokes the title of Loos' collected writings *Ins Leere gesprochen* (published in English as *Spoken into the Void*). Firmly clasped, hypertrophied hands that refer to van Gogh's portraits form a massive organic knot in front of the body and contrast with the tired expression of the face. Kokoschka injected into the portrait, painted in Loos' flat in mid-October of 1909, mighty inner tension.[127] During the winter at the turn of 1909 he created a portrait of Loos' then partner Bessie Bruce as a counterpart of the same width; her female psychology is expressed by different, more lyrical means. Georg Trakl dedicated to each of them a poem from his collection *Sebastian in the Dream*.

Such connections are relevant for the understanding of the intellectual climate and mutual empathy within Karl Kraus' circle. Both Kokoschka's portraits and Trakl's poems bring about a perspective from which it is possible to authentically perceive people, their ideas and lives. The portrait of Willy Hirsch, who brought the architect to Pilsen, has many things in common with Loos' portrait – especially the impasto characteristic brushstrokes; nevertheless, it does not give us a feeling of such a subjective relationship. The portrait characterises, with all possible objectivity, a man of the big world who can move in it with confidence.

1



1
Oskar Kokoschka, Vídeňský stavitel Adolf Loos, 1909
olej, plátno, 74 x 91 cm
© bpk, Berlin / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

Oskar Kokoschka, Viennese architect Adolf Loos, 1909
Oil on canvas, 74 x 91 cm
© bpk, Berlin / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jörg P. Anders

Portréty Willyho a Marthy Hirschových

Není přesvědčivějšího dokladu odlišného pojetí muže a ženy v Kokoschkově rané portrétní tvorbě, než jsou podobizny Willyho a Marthy Hirschových. První vyzařuje energii kategoricky zacílené osobnosti, druhá v sobě životní energii koncentruje a transformuje do zvnitřnělé situace. Expresivita obrazů stvrzuje ve srovnání s vyrovnaným klidem a pohodlím Loosem navrženého interiéru jeho radikální maximu o protikladné funkci uměleckého díla a architektury: dílo je nezávislé, dům slouží, dílo vzbuzuje odpor, vzrušení a podnět, dům příznivý klid, zalíbení a pohodlí.[128]

Jak bylo zmíněno výše,[129] Kokoschku zaujalo specifické duševní klima židovských společenských kruhů, kam jej Loos uvedl, a jehož otevřenost, patrnou v porovnání s navyklou konzervativností většinové společnosti, chápal jako důsledek historické nejistoty příslušníků tohoto národa.[130] Je možné, že něco z této osobitosti je záměrně v portrétech exponováno. Elana Shapira se pokusila analyzovat vztah umělce k osobě stejně starého, tehdy třiadvacetiletého bohatého továrníka a jeho o rok mladší ženy. Neatraktivní barevně rozmyté prostředí, oblečení, jehož elegance je potlačena nervózní malířskou artikulací (skvrnami, přerušovanými čarami a vrypy), prochladlou barevnost a temný stín kolem hlavy Marthy Hirschové chápe jako subverzivní prostředky, podrývající buržoazní stav portrétovaných.[131] Srovnáme-li obě podobizny, vynikne jejich zřejmá protikladnost: Martha, oblečena do prosté bílé halenky a červené sukně, stojí frontálně před divákem, trpně vystavena jeho očím, nervózní prsty jejích bezcílně zkřížených rukou jako by se chvěly, linie těla jsou mihotavé jako rostliny pod vodou.[132] Willy je usazen v elegantním modrém obleku, energický pohyb rukou a aktivní pohled upřený na virtuální osobu v jeho zorném poli vzbuzují dojem, že se s rozhodností zvedá, aby na něco reagoval. Kokoschka v portrétech zachytil konflikt dominance a submisivity, přítomný v ideálním prostředí bohaté mladé domácnosti.[133] Tolik Elana Shapira.

Will Semler poskytl laskavě autorům této knihy svoji vzpomínku na Marthu Hirschovou: „Martha byla složitou a náročnou osobností, jež vždy přerušila styk s okruhem ctitelů, kteří neodpovídali její úrovni.“ Pamatuje si, že i Martha působila rezervovaným dojmem, podobně jako její manžel, a že snad po příchodu Willovy matky Jany Semlerové do Plzně byla Martha určitou dobu její mentorkou. Když Hirschovi uprchli před nacisty do Austrálie, sdílel syn Richard s manželkou Marií Luisou dům s rodiči. Will Semler poznamenává, že Maria Luisa měla podobné velké oči jako Richardova matka Martha na Kokoschkově portrétu. Byly si v něčem podobné, ale „pro Marii Luisu to určitě nebylo snadné, protože Martha, třebaže v dobrém, byla nepochybně dominantní osobností“.[134] Na fotografii ze svatby Stephana Schanzera s dcerou Otty Becka Evou, pořízenou 27. ledna 1926 v plzeňském bytě Beckových, sedí Martha Hirschová na pohovce s rukama volně zkříženýma, podobně jako na Kokoschkově portrétu. Není v nich však bezvýchodnost a sama Martha působí uvolněně a sebejistě, vlastně nejpřirozeněji ze všech přítomných, jako emancipovaná žena, která ani neregistruje přítomnost fotografa, jemuž společnost pózuje. Martha je zde o téměř sedmnáct let starší, z profilu však sledujeme tvář krásné, usměvavé mladé ženy. Z portrétu, kde jí bylo pouhých dvacet dva let, na nás hledí obličej bez věku, spíš duševní výraz než obraz konkrétní fyzické podoby, ostře kontrastující se srozumitelným portrétem jejího činnorodého a energického muže. Neportrétní aspekt malby vyjadřuje i titul *Zasněná žena (Verträumte Frau)*, pod nímž byla podobizna vystavena u Cassirera v roce 1910. V katalogu je patrně obraz uveden pod položkou 15 s názvem *Nešťastná žena (Eine unglückliche Frau)*. Podle názvů je tedy portrét Marthy Hirschové uměleckou podobou duševního stavu. Nevylučujeme, že zachycuje duševní život portrétované, nepochybně je však také výrazem univerzálnějších témat, spojených i v Kokoschkově rané portrétní tvorbě s dekadentními obsahy *fin de siècle* a subjektivními pocity mladého umělce. Obojí ostatně prosytilo poetiku básně *Snící chlapci*, která vznikla jen o rok dříve: „Jsem jako snivec v lásce všech bytostí“,[135] píše umělec, jehož mysl naplňovaly dvojznačné obrazy žen, jako byla dívka Li.[136]

Portraits of Willy and Martha Hirsch

No illustration of different conceptions of men and women in Kokoschka's early portraiture is more convincing than the paintings of Willy and Martha Hirsch. The former radiates with energy of a categorically focused individual, while the latter concentrates its vital energy inside and transforms it into an internalised situation. When compared to the placidity and comfort of the interior designed by Loos, the expressiveness of the two pictures proves his radical maxim on the contrasting functions of art and architecture: a work of art is independent – a house serves – art arouses resistance, excitement and impulses – a house secures favourable peace, pleasure and comfort[128] As has been already mentioned,[129] Kokoschka was intrigued by the specific spiritual climate of the Jewish social circles where he had been introduced by Loos; he understood their openness – which was apparent in comparison with the usual conservativeness of the majority – as a consequence of the historical insecurity of their nation.[130] It is possible that some of this particularity is intentionally exposed in the portraits. Elana Shapira attempted an analysis of the artist's relationship to the person of the same age – then a twenty-three-year-old rich factory owner, and his wife who was younger by one year. The 'dirty' washed-out background, the elegance of the outfits that is suppressed by nervous painting articulation (stains, interrupted lines and notches), the cool colouration and the dark shadow around Martha's head – all this is interpreted by Shapira as a subversive means of undermining the bourgeois posture of his sitters.[131] When comparing the two portraits, an apparent contrast stands out: Martha, wearing a white blouse and red skirt, stands frontally to the viewer, exposed passively to his eyes, the nervous fingers of her pointlessly crossed hands seem to be trembling, and the outlines of her body are glimmering like aquatic plants.[132] Willy, clad in an elegant blue suit, is sitting while the energetic movement of his hands and his active gaze fixed at a virtual person in his field of vision create the impression that he is about to stand up to react to something. In his portraits, Kokoschka captured the conflict of dominance and submissiveness, present in the environment of the ideal young household.[133] So much for Elana Shapira.

Will Semler kindly shared his memories of Martha Hirsch with the authors of this publication: "Martha was a very sophisticated lady, she invariably finished up with a circle of admirers who may be were not quite up to her standard." He remembers that Martha, similarly as her husband, seemed detached, and that after Will's mother Jana Semler came to Pilsen, Martha was probably mentoring her for some time. When the Hirsch couple fled to Australia from the Nazis, their son Richard and his wife Maria Luisa shared their house there with them. Will Semler remarks that Maria Luisa „also had large eyes like Martha as shown in (Kokoschka's) painting." They were similar in a way but "it could not have been easy for her because Martha although well meaning was undoubtedly a dominant personality."[134] On a photograph from the wedding of Stephan Schanzer and Eva – the daughter of Otto Beck, which was taken on the 27th January, 1926 in Becks' Pilsen flat, Martha Hirsch is sitting on a sofa with her hands freely crossed in a similar way as on Kokoschka's portrait. There is no despair in them, though, and Martha herself seems relaxed and self-confident, in fact she looks the most natural of all of them – as an emancipated woman who does not even notice the presence of the photographer for whom the company is sitting. Here, Martha is almost seventeen years older, but in her profile, we still see a face of a beautiful, cheerful young woman. From the portrait where she was only twenty-two, there is an ageless face gazing at us, rather a mental expression than a picture of a specific physical appearance – strongly contrasting with the understandable portrait of her active and energetic husband. A non-portrait aspect of the painting is expressed by the title *Dreaming Woman (Verträumte Frau)* by which it was exhibited at Cassier in 1910. In the catalogue, it is probably listed under item No 15 as *Unhappy Woman (Eine unglückliche Frau)*. From the way the titles sound the portrait of Martha Hirsch is an artistic depiction of a mental state. We do not rule out that it is capturing the sitter's inner life, but it is undoubtedly also an expression of more universal topics connected – similarly as in Kokoschka's early portraiture – with decadent contents of the *fin-de-siècle* and with subjective impressions of the young artist. For that matter, both saturated the poetics of the poem *The Dreaming Boys*, written a year earlier: "I am like a dreamer in the love of all beings",[135] wrote the artist whose mind was filled with ambivalent pictures of women like *Girl Li*.[136]

1

Oskar Kokoschka, Pan Hirsch, 1909
olej, plátno, 90 x 72 cm
© bpk, Berlin / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jürgen Liepe

Oskar Kokoschka, Mr Hirsch, 1909
Oil on canvas, 90 x 72 cm
© bpk, Berlin / Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin / Jürgen Liepe



2

Oskar Kokoschka, Martha Hirschová (Zasněná žena), 1909
olej, plátno, 88 x 70 cm
© Serge Sabarsky Collection, Courtesy Neue Galerie New York

Oskar Kokoschka, Martha Hirsch (Dreaming Woman), 1909
Oil on canvas, 88 x 70 cm
© Serge Sabarsky Collection, Courtesy Neue Galerie New York



Kritik Kurt Hiller, zakladatel Nového klubu (1909–1912), v němž se zrodil berlínský expresionismus, zachytil v recenzi Kokoschkovy výstavy v Salonu Paula Cassirera v roce 1910 svůj dojem z portrétu Marthy Hirschové v časopise *Der Sturm* slovy: „Dále: ‚nešťastná žena', bledá, nervózní, ztrápená, s démonicky kravíma očima, jak je obroubila deprese."[137] Nedomnívám se, že lze tuto charakteristiku brát doslova, jako psychologický portrét individuality, ať už to tak Kurt Hiller myslel, či ne. Portrét velmi přesně reprezentuje ranou Kokoschkovu typologii ženy, v níž se zrcadlí vědomí doby – pach rozpadu a nejistoty, provázený křehkou vnitřní krásou. Heinz Spielmann podotkl, že „ženy, které Kokoschka portrétoval, byly svým vzezřením a podstatou protějškem společenské negativity. (…) Kokoschka ukazuje ženu, která udržuje vazbu ke světu pouze svýma velkýma očima, jež hledí do neurčité dálky; její ruce nemohou nic uchopit."[138] Atmosféra doby se překrývala s Kokoschkovým subjektivním, ambivalentním vnímáním ženy, formovaným dobovými představami, jak bylo poukázáno výše. Negativitu, v níž se soustřeďuje animalita a pudovost ženy, kompenzuje představa duše, jejímž výrazem bylo rovněž ženství – je to dobře patrné v Kokoschkově básni *Snící chlapci*. Erhard Stöbe spatřuje v těchto podobiznách žen především expresionistické varianty „duše" z pozdně viktoriánské doby.[139] Ženy jsou v nich zaklety do jakéhosi melancholického strnutí, které oživují ústa a oči, působící jako archetypální samoznaky vnitřního života. Neobyčejně soustředěná tvář Marthy Hirschové kontrastuje s nejistou pozicí rukou, zalévaných krvavou barvou, jež jako by se do nich vsakovala z úzkého pruhu sukně. Nervózním, pavučinově jemným obrysem a křečovitou pozicí prstů připomínají typologii rukou na portrétech Egona Schieleho.[140] Ukazovák levé ruky se zatíná jako spár, připomínající „bestiální" archetyp ženy. O málo později se tento motiv opakuje na portrétu Lotte Franzosové, který má s podobiznou Marthy Hirschové mnoho společného: křehký lyrismus a auratický modrý stín, jenž ji obklopuje jako fluidní výraz ženství a u hlavy se mění v nebezpečný temný chuchvalec. Týž oblak temné barvy obklopuje zprava portrét Bessie Bruceové. V tomto období se stal součástí Kokoschkovy ikonologie ženy, podobně jako zkřížené ruce. Jejich napětí je patrné až v konečcích prstů, jež ve své zevní nečinnosti vyjadřují aktivní vnitřní život osoby,[141] který však nedokáže z vnějšího světa nic polapit. Zkřížené ruce směřující do prázdna, s prsty zalomenými jako spáry, však Kokoschka znázornil už v roce 1908, a to příznačně na závěrečném listu *Dívka Li a já* litografované básně *Snící chlapci*, tedy u postavy tvořící emoční centrum díla, a ještě zřetelněji se toto gesto objevuje na kolorované kresbě *Dvě dívky při oblékání* ze sbírky Wilhelma Hahna z téhož roku. Tento znak zjevně necharakterizuje psychologii individuální ženy, nýbrž spíše „cosi v ženě". Také velké, jakoby strázní obroubené „démonické kraví oči" nepatří výlučně Marthě Hirschové, nýbrž charakterizují Kokoschkovy portréty žen, jak je patrné na řadě kreseb ještě kolem roku 1920. Velmi instruktivní je skutečnost, že podobné oči na nás hledí i z Kokoschkových autoportrétních kreseb z této doby, neboť svědčí o identifikaci umělce s tímto výrazovým znakem vnitřního života.

Zasněná žena reprezentuje i nereprezentuje ony negativní individuální obsahy, jež jsou s portrétem spojovány, počínaje Hillerovou kritikou. Na autora této stati působí především křehký výrazový lyrismus obrazu, obestřený dvojznačností a tajemstvím, produchovnělá jemnost ženské podoby mu připomíná některé postavy Josefa Šímy. Podobizna Marthy Hirschové, podobně jako portrét Bessie Bruceové či Lotte Franzosové, je nejen výrazem Kokoschkovy psychologické vnímavosti, ale také dokumentem senzibility, která podobu spoluutvářela; vkrádají se do ní vize „snícího chlapce", přizpůsobující ruce portrétované svým představám: „tvé hubené nepoznamenané prsty měly by mi viset na kolenou / jak syté květiny (…) pod dotykem tvých tenkých prstů / rozkvétají květiny". Také útlá ramena a pootevřená ústa, jež chtějí cosi vyslovit, mají svůj ekvivalent v básni, kterou vyjádřil dvaadvacetiletý Kokoschka svoji rozcitlivělou představu ženy: „bydli v mém domě a já budu očekávat dětské chvění tvých / ramenou a vidět / jak tvoje ústa / mluví za mne / aniž hledají slova."[142] A přece je v křehkém zjevu Marthy Hirschové i cosi démonického (co bychom mohli zase spojit s hrou *Vrah, naděje žen*): průsvitná bledost žlutavé tváře a bílé halenky, již dole podtrhuje úzký pruh temně rudé barvy sukně, ji charakterizuje jako lunatickou ženou, reprezentující melancholii a šílenství, literární a filosofické představy *fin de siècle*. Zatímco muže určuje vitální energie, tvůrčí a intelektuální jas Slunce, ženu charakterizuje pudovost, sexualita a nevědomí skryté v přítmí měsíčního svitu. Kokoschka sluneční a měsíční symboliku muže a ženy explicitně zdůrazňoval v ilustracích ke hře *Vrah, naděje žen*. Ve své autobiografii píše: „Žlutá na mne působí stejně jako bílá, jako mrtvý měsíc",[143] a ve vzpomínce na nešťastného Trakla připojuje měsíci symbolický význam ženy, smutku, smrti: „Georg Trakl nosil smutek za svou mrtvou sestru-dvojče, s níž byl spjat více než pouhou bratrskou láskou. Jeho smutek byl jako Měsíc, který postoupil před Slunce a zatměl je."[144] Portrét Marthy Hirschové je těmito významy zjevně nasycen. Will Semler ve své vzpomínce ze třicátých let zmínil velice podivný, rozporuplný rys její osobnosti: „Jedna věc na ní byla zvláštní. Vynikala v sofistikované konverzaci, její dopisy byly však obsahově i stylisticky primitivní. Zvláštní!"[145] Zachytil Kokoschka přes filtr svého snění a dobové představy ženy přece jen určitou intimní stránku osoby, která se skrývala za chudým, „primitivním" písemným projevem, neodpovídajícím její společenské roli?

Osoby, které portrétoval, musely Kokoschku zaujmout. Avšak nezajímal ho v přísném smyslu slova jejich psychologický profil, nýbrž výraz a obsah, který rezonoval v jejich gestech a tvářích.[146] Tuto vnitřní složku osoby exponoval malbou obnažující duši a zviditelňující tak hloubku a rozporuplnost lidské bytosti, nikoli však její duševní diagnózu. Kokoschkovy portréty nebyly psychologickým rozborem, nýbrž autonomním uměleckým dílem, jež se řídí vlastními pravidly.

Martha Hirschová možná reagovala na svůj portrét podobně odmítavě, jako Lotte Franzosová (ta se však nechala přesvědčit) nebo Else Kupferová, která po letech v dopise adresovaném Oskaru Kokoschkovi připouští, že kdysi ve Vídni malbě nerozuměla, nyní (v roce 1950) však přijela na jeho výstavu v Mnichově, dlouho stála před portrétem a pochopila, že Kokoschka měl tehdy pravdu: ukázal „jaká jsem a jaký byl můj život".[147] Podobně tomu snad bylo i s Marthou Hirschovou, která se nechala od Oskara Kokoschky portrétovat znovu v roce 1935 v Praze. Tuto zakázku již Loos zprostředkovat nemohl. Není důvod pochybovat o jejím obvyklém průběhu. Na rozdíl od portrétů Willyho a Marthy z roku 1909 byl tento obraz portrétovanou osobou objednán a zakoupen do vlastnictví rodiny.[148]

Elana Shapira poukázala na vstřícnost klientů Adolfa Loose, jež se nechali přesvědčit, aby je portrétoval jeho přítel Oskar Kokoschka. Dobře věděli, že to nebude portrét „jako od Makarta", přesto seděli modelem, jakkoli si obrazy nekoupili. Člověk v této souvislosti musí myslet na specifickou kulturní otevřenost vídeňské židovské society, na niž Kokoschka vzpomínal. Hirschovi, stejně jako ostatní, kteří Kokoschkovi seděli modelem, „byli ochotni riskovat svoji pověst, aby se připojili k pionýrskému pochodu za lepší, osvícenou společnost".[149]

Critic Kurt Hiller, the founder of the New Club (1909–1912) where Berlin Expressionism was born, captured his impression of Martha Hirsch's portrait in his review on Kokoschka's exhibition in Paul Cassier's Salon in 1910, published in *Der Sturm* magazine by the following words: "another one: 'an unhappy woman' – pale, nervous, care-worn, with her daemonic cow-eyes narrowed to a depressive slit."[137] I am not of the opinion that we can take this description literally, as a psychological portrait of an individual, whether Kurt Hiller meant it this way or not. The portrait represents very precisely Kokoschka's early typology of women which mirrors the climate of the time – the stench of decay and uncertainty accompanied with fragile inner beauty. Heinz Spielmann observed that "with their looks and nature, the women portrayed by Kokoschka were opposites of social negativity (…) Kokoschka shows a woman who keeps her bond with the world only with her big eyes which stare to an indefinite distance and whose hands cannot get hold of anything".[138] The atmosphere of that time coincided with Kokoschka's subjective, ambivalent perception of women which had been formed by the notions of the period, as pointed out before. The negativity, in which female animality and instinctivity are concentrated, is compensated by the notion of soul, the expression of which was also womanhood – it is noticeable in Kokoschka's poem *The Dreaming Boys*. Erhard Stöbe sees these portraits of women primarily as Expressionist variations on late-Victorian 'spirit'.[139] The women on them are under a spell of melancholic stiffness, animated by their mouths and eyes which seem as archetypal shorthand symbols for inner life. The unusually concentrated face of Martha Hirsch contrasts with the insecure position of her hands, flooded by a blood-red colour which seems to seep into them from the thin strip of her skirt. With their nervous, gossamer outlines and spastic fingers they resemble the typology of hands on Egon Schiele's portraits.[140] The index finger of her left hand, clawed like a talon, reminds us of the 'bestial' female archetype. A little later this motif repeated on the portrait of Lotte Franzos which has a lot in common with Martha Hirsch's picture: soft lyricism, and blue aura-like shade which surrounds her as a fluid of femininity to merge into a dangerous dark cloud around her head. The same dark cloud is surrounding the right side of Bessie Bruce's portrait. In this period it became a part of Kokoschka's female iconology, together with crossed hands. The tension is noticeable only in the fingertips which, in their apparent inactivity express the person's vivid inner life[141] incapable of grasping anything from the outside world. Kokoschka had already represented such crossed hands with claw-like fingers pointing to empty space in 1908 – quite symptomatically, in *Girl Li and I* – the final list of a lithographically illustrated poem *The Dreaming Boys*, it appears in a figure that represents the emotional centre of the piece; this gesture is even more distinct on a coloured drawing called *Two Dressing Girls* from the same year, which is a part of Wilhelm Hahn's collection. This gesture obviously does not characterise psychology of an individual woman, rather "something about a woman". Also the big, care-worn "daemonic cow-eyes" do not belong exclusively to Martha Hirsch – they characterise Kokoschka's portraits of women, as we can notice on a number of drawings from even around 1920. The fact that similar eyes stare at us also from Kokoschka's self-portraits of the time is truly instructive – it shows that the artist identified with this means of expressing inner life.

The Dreaming Woman both represents and fails to represent the said negative individual contents which have been attributed to the portrait since Hiller's review came out. The author of this paper is primarily impressed by the painting's soft lyricism of expression, shrouded by ambiguity and mystery; the soulful delicacy of the female form reminds him of some of Josef Šíma's figures. The portrait of Martha Hirsch, similarly as the

portraits of Bessie Bruce or Lotte Franzos, is not only an expression of Kokoschka's psychological perceptivity but also a document of sensibility which participated on creating the form; the visions of a 'dreaming boy' that accommodate the sitter's hands to their ideas are creeping in: "your thin unmarked fingers should cling to my knees / like sated flowers / (...) touched by your thin fingers / flowers bloom". Also the small shoulders and the slightly open mouth that want to utter something, have their equivalents in the poem in which twenty-two-years-old Kokoschka expressed his emotional image of woman: "come live in my house and I'll wait for the childlike shiver / of your shoulders and watch / your mouth as they / talk for me / without looking for words."[142] And still there is something daemonic about the fragile appearance of Martha Hirsch (which could be again connected with the play *Murderer, the Hope of Women*): her translucently pale yellowish face and the white blouse underlined with the narrow strip of the deep-red of her skirt, characterise her as a lunatic woman who represents melancholy and madness, the literary and philosophical concepts of the *fin-de-siècle*. While man is defined by vital energy – the creative and intellectual blaze of the sun, woman is characterised by instinctivity, sexuality and unconsciousness lurking in the shade of moonlight. Kokoschka explicitly emphasised the solar and lunar symbolisms of men and women in his illustrations for the play *Murderer, the Hope of Women*. In his autobiography he wrote: "for me yellow has an effect similar to that of white; it is like a dead moon",[143] and in his memory of the unfortunate Trakl he attributed the moon the symbolic meanings of a female, sorrow and death: "Georg Trakl was mourning for the death of his own twin sister, to whom he was bound by more than a brother's love. His grief was like the moon as it moves in front of the sun and darkens it."[144] The portrait of Martha Hirsch is obviously saturated with these meanings. In his recollection from 1930s, Will Semler mentioned a rather uncanny, contradicting trait of her personality: "There was an intriguing side to her. She was a master of sophisticated conversation but any letters were the opposite. They were both primitive in content and wording. Strange!"[145] Did Kokoschka capture after all, in the filter of his dreaming and the period image of women, a certain intimate side to the person hiding behind the poor, 'primitive' writing style which did not fit her social role?

The people whom he portrayed had to impress Kokoschka. Nevertheless he was not interested in their precise psychological profiles but in the expression and content which resonated in their gestures and faces. He exposed this inner element by painting stripping down the soul and thus making visible the profundity and ambiguousness of human being – but not its mental diagnosis. Kokoschka's portraits were not psychological analyses but autonomous works of art with their own rules.

It is well possible that Martha Hirsch reacted to her portrait in a similarly negative way as Lotte Franzos (who was eventually persuaded otherwise) or Else Kupfer who, in a letter to Oskar Kokoschka, admitted after many years that in the old days in Vienna she had not understood painting, but now (in 1950) she came to see his exhibition in Munich, stood long in front of the portrait and realised that Kokoschka had been right: he showed "me the way I was and the way my life had been"[146] It might have been similar with Martha Hirsch who had herself portrayed by Oskar Kokoschka again in 1935 in Prague. This commission could not have been mediated by Loos anymore. There is no reason to doubt it went as usual. Unlike the portraits of Willy and Martha from 1909, this piece was commissioned by the person portrayed and purchased into family ownership.[147]

Elana Shapira pointed out the accommodating approach of Loos' clients whom he persuaded to have their portraits painted by his friend Oskar Kokoschka. They knew very well it would not be 'a Makart' – but they still sat for him, even though they would not eventually buy the pictures. In this context, one has to ponder over the specific cultural openness of the Viennese Jewish society, as remembered by Kokoschka. Like the rest of Kokoschka's sitters, the Hirsch couple "were ready to risk their reputation in order to participate in the march of the pioneers toward a better and enlightened society."[148]



1



2

1

Martha Hirschová, detail fotografie ze svatby Stephana Schanzera s dcerou Otty Becka Evou, 27. ledna 1926
soukromý archiv

Martha Hirsch, photo of the wedding of Stephan Schanzer and Otto Beck's daughter Eva in the Beck's Pilsen apartment on 27th January 1926, detail
Private archive

2

Kalmán Kemény, Podobizna Hedviky Liebsteinové, kolem 1930
olej, plátno, 110 x 92 cm
© Národní galerie v Praze

Kalmán Kemény, Portrait of Hedvika Liebstein, about 1930
Oil on canvas, 110 x 92 cm
© National Gallery in Prague

Dodatek

Dodejme na závěr, že v Plzni je přece jen doložen i přímý doklad komplementárního vztahu obytného prostoru a uměleckého díla, prosazovaný Adolfem Loosem. Týká se interiéru domu s dvougeneračním bytem Jana a Jany Brummelových a Hedviky Liebsteinové na Husově třídě 52 (dnes 58) a portrétu *Hedviky Liebsteinové* (matky Johanny Brummelové), který vytvořil malíř Kalmán Kemény, působící v Plzni. Adolf Loos si podle (zprostředkovaných) informací Michala Brummela původně přál, aby portrét vytvořil Oskar Kokoschka. Když se ukázalo, že to není možné, doporučil Keményho a určil i umístění obrazu v hale interiéru. Keményho práce je expresivizovaným civilním portrétem, určitou variantou neue Sachlichkeit; popisné pojetí polopostavy sedící ženy oživuje výrazná psychologizace tváře se zvnitřnělým, zamyšleným pohledem, kterou zesiluje expresivní rukopis pozadí, kontrastující s civilním měšťanským portrétem. Obraz zakoupila v roce 1987 od dědice Michala Brummela Národní galerie v Praze. Nevíme, jak Loos přišel na Keményho;[150] mohl ho poznat již ve Vídni, kde původem maďarský malíř studoval Akademii, nejspíš na něj ale narazil až v Plzni na konci dvacátých let, kde Kemény tehdy působil. V roce 1929 zde vstoupil do významného místního Sdružení západočeských výtvarných umělců a na podzim se zúčastnil jeho čtvrté členské výstavy.[151] Předsedou Sdružení byl Loosův blízký spolupracovník architekt Karel Lhota,[152] který v té době s Loosem spolupracoval na vile dr. Františka Müllera v Praze. Je tedy pravděpodobné, že to byl právě Lhota, kdo Loose na Keményho upozornil. Jinou možností je, že Loos poznal Keményho prostřednictvím Hirschových. Někdy v této době, možná před tím, než vznikla z Loosova popudu podobizna Hedviky Liebsteinové, namaloval totiž Kemény portrét Marthy Hirschové, určený do bytu, který Adolf Loos pro Hirschovy upravoval v roce 1907. Na rozdíl od Kokoschkových podobizen zde tento obraz skutečně visel. Dnes se nachází v soukromých rukou.[153]

Supplement

To conclude, we would finally like to add that in Pilsen, there is after all a direct evidence of the complementary relationship between living space and art, advocated by Loos. It concerns the interior of the house with a two-generation flat in Hus Street No 52 (nowadays No 58) that used to belong to Jan Brummel, his wife Jana and Hedvika Liebstein, and the portrait of Hedvika Liebstein (Jana's mother), painted by Kalmán Kemény, a famous artist residing in Pilsen at that time. According to Michal Brummel's (second-hand) information, Loos originally wanted Oskar Kokoschka to paint the portrait. When it became clear that it would not be possible, he recommended Kemény – and even specified the picture's position in the interior hall. Kemény's painting is a civilian portrait with a hint of expressionism, a certain variation on Neue Saglichkeit; the descriptive concept of a sitting semi-figure is animated by outstanding psychology of the face, with its introverted, thoughtful gaze, accentuated by the expressive style of the background which contrasts with the portrait's plain bourgeois style. In 1987 the National Gallery in Prague purchased the picture from Michal Brummel's heir.

We do not know how Loos got to know Kemény;[149] he might have been introduced to him back in Vienna where the painter of Hungarian origin studied at the Academy, but most probably he came across him at the end of the 1920s in Pilsen where Kemény was working at the time. In 1929 Kemény joined the Association of Visual Artists in West Bohemia which was quite important locally, and in the autumn he participated on its fourth member exhibition.[150] The Association's chairman was the architect Karel Lhota,[151] Loos' close colleague who was working with him on Dr. František Müller's villa in Prague at that time. Thus it is probable that Kemény was brought to Loos' attention by Lhota. Another possibility is such that Loos met Kemény through the Hirschs – around that time, maybe a little before Hedvika Liebstein's portrait was painted upon Loos' impulse, Kemény painted Martha Hirsch's portrait intended for the apartment which Adolf Loos had adapted for the Hirsch couple in 1907. Unlike the portraits by Kokoschka, this picture was really hung there. Presently it is in private hands.[152]

Poznámky

1 „It is not clear if Kokoschka painted the couple in Vienna or in Pilsen, but it was most likely in Pilsen.“ Elana Shapira, The Pioneers: Loos, Kokoschka and Their Shared Clients, in: Tobias G. Natter (ed.), *Oskar Kokoschka. Early portraits from Vienna and Berlin 1909–1914*, New York–Cologne 2002, s. 50–60, zde s. 60, pozn. 69.

2 Portrét Willyho Hirsche se na německém trhu s uměním objevil ve dvacátých letech, v roce 1932 obraz získala Drážďanská banka, která jej roku 1935 prodala Pruskému státu. Ten obraz o rok později převedl do vlastnictví Národní Galerie v Berlíně, kde se nachází dodnes (Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin). Viz Tobias G. Natter, Portraits, in: ibidem, s. 104, kde je uvedena příslušná literatura. Portrét Marthy Hirschové dnes vlastní Neue galerie v New Yorku (Serge Sabarsky collection, New York).

3 Oskar Kokoschka, *Můj život* (přel. Alena Bláhová), Brno 2000, s. 61.

4 Viz Shapira (pozn. 1), s. 55.

5 „In 1930, when this photograph was taken, these cultural discourses, especially those of Classical Greece, might have been regarded as old-fashioned.“ Ibidem, s. 60, pozn. 63.

6 K zájmu o japonský dřevořez v Čechách v období fin de siècle viz např. Filip Suchomel, Asie a Katolická moderna, in: Roman Musil – Aleš Filip (eds.), *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život,* Praha 2000, s. 365–383.

7 Za informace o rodině a rodinných vazbách děkuji Petru Domanickému. K rodině Hirschových blíže viz jeho stať zde. Příbuzenský vztah mezi rodinou Wilhelma Hirsche a Alfreda Krause zprostředkovaný Rosou Hirschovou uvádí rovněž Elana Shapira (pozn. 1), s. 52.

8 Georg Trakl, Karl Kraus, in: Georg Trakl, *Šebestián ve snu* (přel. Ludvík Kundera), Třebíč 1995, s. 165. Srov. název Kokoschkovy iniciační expresionistické plastiky *Válečník* níže.

9 K tomu viz Shapira (pozn. 1), s. 52, kde je uvedena příslušná literatura.

10 Ibidem.

11 Vzorem, který chtěl Loos do střední Evropy zavést, byly americký a zvláště anglický životní styl a kultura: „Auch glaube ich, in den 24 heften dieses jahr – ganges alles sagen zu können, was ich zu sagen habe. Zweck der zeitschrift ist, mir meine berufsarbeit zu erleichtern. Ich richte nämlich wohnungen ein. Das kann ich nur für leute, die abendländische kultur besitzen. Ich war so glücklich, drei jahre in Amerika zu leben und westliche kulturformen kennen zu lernen. Da ich von deren überlegenheit überzeugt bin, halte ich es für charakterlos, auf das österreichische niveau – subjektiv gesprochen – herabzusteigen. Das führt zu kämpfen. Und in diesen kämpfen stehe ich einsam da.“ Adolf Loos: Das Andere. Ein Blatt zur Einführung der abendländischen Kultur in Österreich. Ankündigung, in: *Die Zukunft*, Berlin, 30. 1. 1904, s. 85.

12 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 71.

13 Carl E. Schorske, *Vídeň na přelomu století*, Brno 2000, s. 20.

14 K tomu viz zde stať Petra Domanického.

15 V roce 1935 získal Kokoschka československé státní občanství, které trvalo do roku 1947, kdy obdržel britské státní občanství.

16 Ke vztahu Adolfa Loose a Oskara Kokoschky viz např. Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914*, Wien–München 1983, s. 116–123.

17 Viz Schorske (pozn. 13), s. 311.

18 K nastíněné problematice viz Claude Cernuschi, Pseudo–Science and Mythic Misogyny: Oskar Kokoschka's Murderer, Hope of Woman, *The Art Bulletin* LXXXI, č. 1, 1999, s. 126–148, zde s. 142–144.

19 Ibidem, s. 126–148, passim.

20 „Wir sind dazu verpflichtet, einem großen Talent die Möglichkeit der Aussprache zu geben. Oskar Kokoschka ist das größte Talent der jungen Generation. Und selbst wenn wir Gefahr liefen, daß unsere Kunstschau demoliert würde, nun, dann geht man eben zugrunde. Aber man hat seine Pflicht getan.“ Cit. dle Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003, s. 47.

21 „Sie alle konzentrierten sich auf die ›Traumtragenden‹ und sprachen fast kaum von Zeichnungen oder den Blättern zu den ›Träumenden Knaben‹, überhaupt nicht vom Text ›Märchenbuchs‹. Diese großformatigen Bilder bedeuteten die eigentliche Provokation, gaben auch den einsichtsvollere der Kritiker Fragen auf.“ Ibidem, s. 47.

22 „Cizek byl zastáncem svobodné tvůrčí aktivity. Říkal, že dítě nám může ukázat zjevení základních tvůrčích sil, praprimitivního umění, na novém území, na naší domovské půdě.” Leopold Wolfgang Rochowanski, Die Wiener Jugendkunst. Franz Cizek und seine Pflegestätte, Wien 1946, s. 20. Cit dle Schorske (pozn. 13), s. 312.

23 Ibidem, s. 314.

24 „– ich bin der kreisende Werwolf – / wenn die Abendglocke vertönt / schleich ich in eure Gärten.“ Oskar Kokoschka, Die Träumenden Knaben, in: Hans Maria Wingler (ed.), *Oskar Kokoschka. Schriften 1907–1955*, München 1956, s. 110. Český překlad viz Oskar Kokoschka, Snící chlapci, in: Ludvík Kundera, *Haló, je tady vichr, vichřice*, Praha 1969, s. 36–39, zde s. 37.

25 „Das Enfant terrible ist hier Kokoschka. Da ein verfrühter Erfolg (er hat alles, was er ausstellt, am ersten Tage verkauft) schon manchem Jungen geschadet hat, ist es pädagogisch richtig, zu bremsen. Also Herr Kokoschka, Ihre Gobelinentwürfe sind abscheulich: Oktoberfestwiese, rohe Indianerkunst, ethnographisches Museum, verrückt gewordener Gauguin – was weiß ich. Und trotzdem kann ich mir nicht helfen: Ich habe seit Jahren kein interessanteres Debüt erlebt. Dieses Enfant terrible ist nämlich wirklich ein Kind, absolut kein Poseur, nein, ein guter Junge. Er hat mir selbst mit einer Naivität, die gar nicht von heute ist, den Sinn seiner Bilder erklärt. Und während ich ihm zuhörte, wie er mit ungeschickten Handbewegungen seine bambinohaften Worte erläuterte, sagte ich mir im stillen: Hier ist etwas Echtes und Frisches, etwas Elementares, das nach Ausdruck drängt… Den Namen Kokoschka aber muß ich mir merken. Denn wer mit zweiundzwanzig Jahren sich so kannibalisch gebärdet, kann möglicherweise mit dreißig ein sehr origineller, ernstzunehmender Künstler sein.“ Richard Muther, Die Kunstschau, in: *Die Zeit*, Wien, Jg. 7, 1908, Nr. 2049, 6. Juni, s. 1–2. Cit. dle Schweiger, *Der junge Kokoschka* (pozn. 16), s. 74.

26 Loos vzpomíná, že kresby byly „…clou der ausstellung und die wiener liefen hinein, um sich darüber den buckel voll zu lachen.“ Adolf Loos, Oskar Kokoschka, in: idem, *Trotzdem. 1900–1930. Die Schriften von Adolf Loos in zwei Bänden – zweiter Band*, Innsbruck 1931, s. 256.

27 „Wie gerne hätte ich sie erworben, sie gehörte aber der ‚wiener werkstätte'.“ Ibidem.

28 „Ich traf ihn im jahre 1908. Er hatte das plakat für die wiener ‚kunstschau' gezeichnet. Es wurde mir gesagt, daß er ein angestellter der ‚wiener werkstätte' sei und mit fächermalen, zeichnen von ansichtskarten und ähnlichen, nach deutscher art – kunst im dienste des kaufmanns –, beschäftigt werde. Mir war es sofort klar, daß hier eines der größten verbrechen am heiligen geist verübt wurde. Ich ließ Kokoschka rufen. Er kam. Was er jetzt mache? Er modellierte eine büste. (Sie war nur in seinem hirn fertig.) Die ist von mir angekauft. Was kostet sie? Eine zigarette. Gemacht. Ich handle nie. Aber schließlich einigten wir uns auf fünfzig kronen.“ Ibidem.

29 Claude Cernuschi, Body and Soul: Oskar Kokoschka's The Warrior, Truth and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siècle Vienna, *Art History*, Vol. 23, March 2000, s. 56–87. Zde uvedena literatura: Patrick Werkner, *Austrian Expressionism: The formative Years*, Paolo Alto, 1993, s. 80; Frank Whitford, *Oskar Kokoschka: A life*, New York, 1986, s. 30–31.

30 Viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 62–63.

31 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 67.

32 „There are reasons to posit the argument that the alliance between Loos and Kokoschka was essentially collaborative: that Kokoschka initiated the stylistic change, but that Loos contributed a powerful intellectual frame of reference within which this change acquired meaning, and effectively reinforced his own position in the intellectual and polemical debates of the time.“ Viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 62–63.

33 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 69–70.

34 „Deliberately rejecting the sinuous line, decorative patterning, and flattened surface characteristics of the once-radical but now stylish Secession style, Kokoschka opted for its opposite: an art of physical immediacy, visual distortion and physiognomic exaggeration.“ Viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 59.

35 Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele: Eros und Passion*, Munich–New York, 1995, s. 74.

36 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 57n.

37 K vlivu Schopenhauerova učení v souvislosti s plastikou podrobně viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 73n.

38 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 47.

39 K tomu viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 56–87, zde zejména 56–62. Cernuschi se domnívá, že Loos byl ve svých teoretických předpokladech, spojujících zálibu v ornamentu u „divochů“ a zločinců, ovlivněn dobovou kriminologickou teorií: „It may be significant to mention that Loos' equation of ornament and crime may have been borrowed from Italian criminologist Cesare Lombroso, who argued, that born criminals possessed both nervous systems and bodily frames that resembled those of savages. This also explained, in his wiew, their predilection for tattoos, a tendency to decorate the body, that has ‘fallen into disuse among the higher classes and only exist among sailors, soldiers, peasants and workmen'.“ Ibidem, s. 83, pozn. 7.

40 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6. 421 (přel. Petr Glombíček), Praha 2007. K tomu rovněž viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 56.

41 Wittgenstein (pozn. 40), 2. 151; 2. 1511.

42 Loos (pozn. 26), s. 256.

43 Své odlišné postoje a pojetí výtvarné práce i výuky na Uměleckoprůmyslové škole formuloval Kokoschka v rozhovoru s Ludwigem Goldscheiderem, *Kokoschka by Ludwig Goldscheider in collaboration with the Artist*, London 1963, s. 7–10.

44 Adolf Loos, Zatraťme heslo: zdát se a nebýt!, in: idem, *Řeči do prázdna. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústroji a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous*, Kutná Hora 2001, s. 86–90. Původně vyšlo v týdeníku *Die Zeit* ve Vídni 18. prosince 1897.

45 Viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 58.

46 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 47.

47 „If Loos' purpose was to expose the truth of building materials, the economic and ethical simplicity of pure form beneath the wasteful and decadent façade of decorative ornament, Kokoschka analogously believed that, beneath the superficial layers of skin, the ‘reality' of humanity could also be revealed.“ Viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 65.

48 „In typical Loosian fashion, then, Kokoschka associates his own artistic production with a philosophy of truth – a philosophy that, also in typical Loosian fashion, has (…) multiple components: material, biological, epistemological, psychological, as well as ethical. Given that their theoretical strategies are similar, it may hence be proposed that any attempt to address the issues raised by Kokoschka's portraiture, or to draw connections between his world view and that od Loos, benefits from using Loos's critique of ornament as a kind of exegetical template. In this manner, not only can Kokoschka's own interpretive assumptions be clarified, but, no less importantly, the ways by which Loos construed Kokoschka's work as reinforcing his own polemical stances could also emerge in sharper relief.“ Ibidem, s. 64.

49 „All the symbols of ornamental accesory were pressed into the servise of a philosophy of indirect profit. The annexation of past honors and the new autonomy of this rhetorical vehicle – i. e., arrogance – progressed to the inevitable historical point, where self–awareness cried out for reflection, a point that is usually identified as the birth of modern art in Vienna.“ Thomas Trummer, „A Sea ringed About with Visions“: On Cryptotheology and Philosophy of Life in Kokoschka's Portraits, in: Natter (pozn. 1), s. 37–42, zde s. 37.

50 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 59.

51 „Loos prosadil, abych sloužil u kavalerie, tedy tam, kde jsem se mohl spolehnout na koně. (…) Mužská přátelství jsou

skutečně něčím spolehlivým: Adolf Loos, s nímž jsem se během let svého poměru s Almou Mahlerovou nestýkal, udělal, co bylo v jeho silách, abych ve válce přežil.“ Ibidem, s. 131.

52 Ibidem, s. 52.

53 Cit. dle Remigius Natzer, Předmluva, in: Kokoschka (pozn. 3), s. 13.

54 „Necítil jsem se dobře, a když jsme prohodili pár slov o tom či onom, chystal jsem se k odchodu. Avšak Loos, navzdory své nemoci, mne zadržel silou, jíž se nedalo odolat, a v roztrhaném pyjama se zvedl z postele, protřepal špinavou deku a vytáhl zpod ní k mému zhnusení obrovského humra nasáklého rajskou šťávou. Homard à l’américane bylo jeho oblíbené jídlo. Z odříznutého klepeta obral maso jako zkušený gurmán a cpal mi je do úst. S oduševnělým pohledem ze svých zdravých časů mne pak poučoval: ‚Rakušané prohráli válku, protože místo plodů moře jedí jen knedlíky, štrůdl a dorty.‘“ Ibidem, s. 84.

55 K základní literatuře patří velké katalogy a monografie umělce: Hans Maria Wingler, *Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers*, Salzburg 1956, zde text s. 34–37, kat. s. 293–299; Edith Hoffman, *Kokoschka: Life and Work*, London, 1943; Spielmann (pozn. 20). Dále Fritz Schmalenbach, *Kunsthistorische Studien: Grundlinien des Frühexpressionismus*, Basel 1941; Fritz Schmalenbach, *Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bern, 1955, zde s. 40–55; rané období Kokoschkova díla důkladně zpracoval Schweiger, *Der junge Kokoschka* (pozn. 16), jeho problematiku včetně analýzy portrétní tvorby výborně charakterizoval a kontextualizoval Carl E. Schorske, *Fin de siècle Vienna, Politics and Culture*, New York 1981, česky *Vídeň na přelomu století* (pozn. 13). Samostatně se rané portrétní tvorbě Oskara Kokoschky věnuje katalog k stejnojmenné výstavě, která proběhla v roce 2002 v Neue Galerie New York (15. března – 10. června) a poté v Hamburger Kunsthalle (5. července – 29. září): Natter (pozn. 1). Kokoschka se ke své rané portrétní tvorbě opakovaně vyslovuje ve své biografii, viz Kokoschka (pozn. 3).

56 K prvním Kokoschkovým sběratelům viz Werner J. Schweiger, „Your love affair with my Paintings“: Oskar Kokoschka and his Early Viennese Collectors, in: Natter (pozn. 1), s. 61–66.

57 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 66.

58 „Ich versprach ihm dasselbe Einkommen, wenn er die Wiener Werkstätte verlasse, und suchte Aufträge für ihn. Ich schickte ihn zu meiner kranken Frau in die Schweiz (Leysin) und bat den in der Nachbarschaft wohnenden Professor Forel sich von K. porträtieren zu lassen…“ Adolf Loos, Brief an Gustav F. Hartlaub, Prag, 5. Jänner 1931, in: Oskar Kokoschka, *Das gesammelte Werk* (kat. výst.), Städtische Kunsthalle Mannheim, 1931, s. 2–3.

59 „Seine Förderer täten gut daran, ihn dem verwirrenden Einfluss von Öffentlichkeit zu entziehen, und ihn, fern von einer zu exklusiven Stillströmung, von zu enthusiastischen Freunden in ein anderes Kunstmilieu zu versetzen. Es wäre schade, diese Veranlagung durch falsch angewendete Förderung verkümmern zu lassen.“ Berta Zuckerkandl, „Die Kunstschau“, Wiener Allgemeine Zeitung, 6. Mai, 1909, cit. dle Schweiger, *Der junge Kokoschka* (pozn. 16), s. 83.

60 Tobias G. Natter, „Portraits of Characters, Not Portraits of Faces“: An Introduction to Kokoschka’s Early Portraits, in: Natter (pozn. 1), s. 89.

61 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 87.

62 Ibidem, s. 88.

63 Werner Schweiger uvádí, že v letech 1909–1910 tak vlastnil Loos na třicet Kokoschkových obrazů, většina z nich byly portréty Loosových klientů. Viz Schweiger, „Your love affair with my Paintings“ (pozn. 56), s. 61.

64 „Ich habe ihm die ersten Aufträge verschafft, immer unter der Garantie, sie selbst zu übernehmen, wenn der Besteller anderen Sinnes Wird… So habe ich damals viele Bilder erworben, die ich heute an Galerien verkaufe… Diese drei wirklich wertvollen Menschen (Altenberg, Kokoschka, Schönberg) habe ich davor bewahrt, verhungern zu müssen…“ Adolf Loos über seine Einstellung zu Künstlern und Kindern Ein Gesprach mit den Architekten, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 9. September 1928, s. 10–11, zde s. 10. Cit. dle Schweiger, *Der junge Kokoschka* (pozn. 16), s. 117.

65 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 67.

66 Emil Szittya, Das Kuriositäten-Kabinett…, Konstanz, 1923, s. 289. Cit. dle: Schweiger, *Der junge Kokoschka* (pozn. 16), s. 117.

67 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 74.

68 Werner Schweiger jmenuje na straně přátel tyto portrétované osoby: Lotte Franzos, Peter Altenberg, Ludwig Ritter von Janikowski, Karl Kraus, Adolf Loos a jeho družka Bessie Bruce. Na straně klientů: Martha Hirsch, Ernst Ebenstein, Alfred Sobotka, Richard Stein, Laura Beer, Leopold Goldmann, Elisabeth Reitler. Ke jmenovaným je nutno připojit Willyho Hirsche. Viz Schweiger, *Der junge Kokoschka* (pozn. 16), s. 118.

69 K tomu viz kapitola „Smí být v moderním bytě také nějaký obraz?“, in: Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům“. Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939*, Brno 2007, s. 221–232.

70 „Das haus hat allen zu gefallen. Zum unterschiede vom kunstwerk, das niemandem zu gefallen hat. Das kunstwerk ist eine privatangelegenheit des künstlers. Das haus ist es nicht. Das kunstwerk wird in die welt gesetzt, ohne daß ein bedürfnis dafür vorhanden wäre. Das haus deckt ein bedürfnis. Das kunstwerk ist niemandem verantwortlich, das haus einem jeden. Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ. Das kunstwerk weist der menschheit neue wege und denkt an die zukunft. Das haus denkt an die gegenwart.“ Adolf Loos, Architektur (1909), in: Loos (pozn. 26), s. 107.

71 „So hätte also das haus nichts mit kunst zu tun und wäre die architektur nicht unter die künste einzureihen? Es ist so. Nur ein ganz kleiner teil der arcvhitektur gehört der kunst an: das grabmal und das denkmal. Alles andere, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen.“ Ibidem.

72 Adolf Loos, O umění a architektuře, jež je řemeslo, in: idem (pozn. 44), s. 53–57, zde s. 57. Článek byl otištěn pod názvem Umění a architektura v revue *Stavitel–Byt* v roce 1926.

73 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 64.

74 K tomu viz Carl E. Schorske, „Artist of Angst: Oskar Kokoschka (1886–1980)“, in: New York Review of Books, January 15, 1987, s. 20–22, zde s. 20.

75 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 64–65. Židovské prostředí bylo intelektuálně-uměleckým kruhům kolem Loose a Karla Krause neobyčejně blízké. Kokoschka vzpomíná na časté návštěvy Jiddisches Theater v Leopoldstadtu v doprovodu těchto dvou osobností: „Byla to nezapomenutelná představení, jež se vyznačovala originalitou a fantazií, kusy, v jejichž výjevech vystupovala lidská komičnost hned vedle patetické vznešenosti. (…) Zvláštní atrakcí byla představení Shakespearových her, v zásadě travestie s hudebními vložkami, písněmi a songy. Hamleta vidím před sebou dodnes, stejně jako prsatou, tlustou Ofélii s mazlivým, přímo od srdce vycházejícím hlasem, která zpívala svou árii na rozloučenou, zatímco vznešený princ dánský plul lodí do Anglie a loď, dřevěnou dětskou hračku, táhl za sebou na dlouhé šňůře po prknech. (…) Židovský humor byl tak přehnaný, že člověk nevěděl, má-li se smát nebo plakat. (…) Byla to chasidská extáze, úplné sebezapomnění…“ Ibidem, s. 83.

76 S plzeňskou rodinou nemá patrně nic společného *Vater Hirsch*, umělecky významný van goghovský portrét, rovněž z roku 1909. Jednalo se o otce Kokoschkova velkého přítele, herce Ernsta Reinholda (umělecký pseudonym), hlavního hrdiny ve hře *Vrah, naděje žen* při jejím skandálním provedení na letní scéně Kunstschau 1909.

77 „Adolfu Loosovi se občas podařilo přemluvit toho či onoho známého, například některého ze zadavatelů, pro něž zařizoval byt nebo měl stavět vilu (…), aby se ode mne nechal malovat.“ Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 64.

78 „Kokoschka’s early portraits laid the foundations of his reputation. These works, which made him a leading figure of Expressionism, are often seen as his most significant contribution to European modernism.“ Viz Tobias G. Natter, „Portraits of Characters, Not Portraits of Faces“ (pozn. 60), s. 88.

79 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 73.

80 „Místo abych jel do Vídně za Adolfem Loosem, který mi tak dlouho nahrazoval svobodnou vůli, šel jsem na nádraží a koupil si jízdenku do Berlína.Tímto rozhodnutím jsem se stal svobodným mužem.“ Ibidem, s. 94.

81 „Lieber Loos, ich kann, leider, aus Berlin nicht weg. Schlieper reichte für Miete und 1 Woche, ein zweites Portrait wurde nicht bezahlt, weil es nicht gefiel. Ich habe in den letzten Tagen 4 Bilder gemacht und werde jetzt von grinsenden Menschenköpfen schon fast verfolgt, so dass mir die ganze Portraitmalerei in den Hals zuwider ist. Meine herzlichsten freundschaftlichsten Grüße Ihnen und K. K. Ihr O Kokoschka.“ An Adolf Loos, Berlin, 23. 12. 1910, in: Olda Kokoschka - Heinz Spielmann (eds.), *Oskar Kokoschka, Briefe I, 1905–1919*, Düsseld orf 1984, s. 14–15. Zmíněnými čtyřmi obrazy byly pravděpodobně portréty Petera Bauma, Hugo Cara, Rudolfa Blümnera a Tilly Durieux. Viz ibidem, s. 329. Za laskavou pomoc s překladem děkuji Editě Kotorové.

82 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 66.

83 Henri Bergson, *Vývoj tvořivý* (přel. Ferdinand Pelikán – František Žákavec), Praha 1919, s. 326.

84 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 249.

85 „Aby naše vědomí spadalo v jedno s něčím ze svého principu, bylo by třeba, aby se oprostilo od zcela udělaného a přimklo se k dělajícímu se. Bylo by třeba, aby schopnost zření, točíc se a kroutíc kol sebe samé, tvořila již jen jedno s aktem chtění.“ Viz Bergson (pozn. 83), s. 323.

86 Srov. Bergsonův výklad: „Intelekt usiluje vždy o rekonstituci, a to o rekonstituci z daného, nechává uniknout to, co jest v každé chvíli jistých dějin nového. Nepřipouští nepředvídatelného. Odmítá všechno tvoření.“ Avšak „bez ustání tryská něco nového, (…) rodí se se forma, o níž lze ovšem říci, jakmile už tu jest, že je účinkem určeným svými příčinami, o níž však bylo nemožno pokládati za předvídáno čím bude, ježto zde příčiny (…) ztělesnily se zároveň s účinkem, jsouce jím právě tak určovány, jako jej samy určují.“ Ibidem, s. 226.

87 Lotte Franzos byla znalkyní umění a sběratelkou. Její portrét vznikl jako jeden z prvních v sérii portrétů namalovaných mezi létem 1908 a podzimem 1909. Wingler, *Oskar Kokoschka* (pozn. 55), č. kat. 11, s. 294.

88 Ve smyslu: „…že nikdo jiný než Vy nemůže lépe vědět, jaká jste.“ Za laskavou pomoc s překladem děkuji Editě Kotorové.

89 An Lotte Franzos, Leysin San[atorium] Montblanc, 28. 1. 10, in: Kokoschka – Spielmann (pozn. 81), s. 11.

90 Kokoschka přednášku četl z rukopisu, který zapůjčil jednomu z posluchačů, Bertholdu Viertelovi, ten jej však ztratil, proto ji později zapsal znovu pod názvem *O povaze vidění (Von der Natur der Gesichte)*. Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 103. Názory, které zde přednesl, byly pro něho samého něčím hluboce definujícím, a obtížná srozumitelnost textu je zde nutným rysem vyplývajícím z poznání, jehož povaha byla vskutku spíše intuitivní, než analytická: „Na tom, co jsem tehdy řekl nepřipraveným lidem ve Vídni „o vědomí vize“, bych ani dnes neměnil ani slovo.“ Ibidem.

91 „Das Bewußtsein der Gesichte ist kein Zustand, in welchem man die Dinge erkennt oder einsieht, sondern ein Stand desselben, an dem es sich selbst erlebt.“ Oskar Kokoschka, Von der Natur der Gesichte (Vortrag 1912), in: Wingler, *Oskar Kokoschka. Schriften* (pozn. 24), s. 337. Slovo Gesichte je klíčovým pojmem úvahy. Der Gesichte tvoří plurál slova, jež v běžném významu označuje tvář. Kokoschka je však užil ve starším, významově rozšířenějším smyslu, který odpovídá pojmu představy, vidění ve smyslu latinského visio. Viz Trummer (pozn. 49), s. 41. Karl E. Schorske uvádí: „Německé slovo Gesicht označuje jak „představu“ či „obraz“, tak „podobu“ či „tvář“, čímž postihuje subjektivní i objektivní stránku vizuálního vnímání. Tento dvojí význam

je ústředním bodem Kokoschkova pojetí umělcova vědomí." Viz Schorske (pozn. 13), s. 323.
92 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 107.
93 „The image is no longer understood as a likeness, but as imprint and track. This is a radical reinterpretation, necessitating the initiation of an unusual discourse about art." Viz Trummer (pozn. 49), s. 38.
94 Oskar Kokoschka, Von der Natur der Gesichte (Vortrag 1912), in: Wingler, *Oskar Kokoschka. Schriften* (pozn. 24), s. 338.
95 Ibidem, s. 337–341. Později, patrně v roce 1919, ještě vznikla stať Vom Bewusstsein der Gesichte (Vorrede zum »Orbis pictus«), ibidem, s. 342–352.
96 „Kokoschka, dem die Anschauung mehr galt als alle intellektuelle Anleitung, sah mit den Augen der Kinder in ihren Zeichnungen eine für Erwachsene nicht mehr existierende Welt. Diese übertrug er in seine Karten und Drucksachen mit dem Einfühlungsvermögen des künftigen Porträtisten." Viz Spielmann (pozn. 20), s. 37. Kokoschkovy schopnosti mohl v tomto směru pomoci rozvinout i vzpomínaný vliv Čižeka a jeho pozornosti věnované dětskému umění.
97 K tomu viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 67.
98 „…in an attempt to liberate the inner self from the encumbrance of the fleshy surface (…) a tearing away of the surface of an individual to expose the raw psyche beneath." Henry Schvey, Oskar Kokoschka: The painter as Playwright, Detroit, 1982, s, 27n., cit. dle Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 67.
99 Jako na rentgenogram sui generis se na portréty díval Adolf Loos, jak vzpomíná Kokoschka v souvislosti s portrétem profesora Forela. Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 88.
100 Viz Wingler, *Oskar Kokoschka* (pozn. 55), s. 34–37.
101 Ibidem, s. 37.
102 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 223.
103 Na jejím základě formuloval o mnoho let později vlastní pojetí výtvarného vzdělávání na mezinárodní „Škole vidění", kterou s podporou obchodníka s uměním Friedricha Welze a zemského hejtmana Josefa Klause otevřel v roce 1953 v Salzburgu. Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 249nn. Vzdělávací přístup vycházel z přesvědčení, že každý se „může znovu naučit vidět a znázornit viditelné, jak vyplývá z výchovné metody Jana Amose Komenského a jeho *Orbis pictus*." Ibidem, s. 251.
104 Viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 65.
105 Viz Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 67. V Kokoschkových raných portrétech nepochybně zaznamenáváme skutečnou fascinaci možnostmi interakcí mezi tělem a psýchou. Jak ale poznamenává Patrick Werkner, „this fascination must, however, be seen in the context of a combined interest, characteristic of the period, in occult visualizations and in new scientific observation procedures, such as X-rays; these ostensibly disparate elements together formed a creative ferment that must not be ignored." Patrick Werkner, Gestures in Oskar Kokoschka's Early Portraits, in: Natter (pozn. 1), s. 31–36, zde s. 34.
106 Marcel Proust, *Hledání ztraceného času V. Uvězněná* (přel. Jiří Pechar), Praha 1985, s. 27.
107 Hans Arp, O kresbách z Kokoschkovy mapy, 1913, in: Kundera (pozn. 24), s. 53.
108 Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg 1970, s. 18. Cit. dle Susanna Partschová, *Klimt. Život a dílo*, München–Praha 2002, s. 242.
109 Kokoschka's radical innovation consisted in freeing the presence of his sitters from the shell of decadent narcissism…" Viz Trummer (pozn. 49), s. 38.
110 Vídeň se s dílem obou umělců seznámila nedlouho před tím na samostatných výstavách v Galerii Miethke. Výstava Vincenta van Gogha se uskutečnila v lednu 1906, výstava Paula Gauguina v březnu 1907.
111 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 48.
112 Ibidem, s. 50.
113 Schopenhauer a Nietzsche spatřovali v mýtu prostředek, jímž lze do evropské tradice znovu uvést téma pudových, iracionálních a chtónických sil. Halucinoidní narativita mýtu je sto vyjádřit obsahy, které jsou abstraktivnímu pojmovému myšlení nedostupné. Diskurz mýtu současně intelektuálně sblížil filosofii a umění. Viz Cernuschi, Pseudo–Science (pozn. 18), s. 129.
114 K této problematice podrobně viz ibidem, s. 128–132.
115 Marcel Proust, *Hledání ztraceného času IV. Sodoma a Gomora* (přel. Jiří Pechar), Praha 1983, s. 420.
116 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 54–55.
117 Ibidem. Divadelní hru Mörder, Hoffnung der Frauen věnoval autor „Dem treuen Freunde Adolf Loos". Viz Wingler, *Oskar Kokoschka. Schriften* (pozn. 24), s. 139
118 K této problematice podrobně viz Cernuschi, Pseudo–Science (pozn. 18), s. 128–132.
119 Viz Liebermanns Gegner, *Die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus* (kat. výst.), Berlin–Schleswig, 2011, s. 22, obr. 7, 8, 11 a s. 104–105.
120 Hans Arp, O kresbách z Kokoschkovy mapy, 1913, in: Kundera (pozn. 24), s. 53.
121 Viz Schvey (pozn. 98), s. 116nn., cit. dle Cernuschi, Body and Soul (pozn. 29), s. 70: „[In] the face of a man or woman I saw the death already. I always see the death."
122 „For the artist, therefore, discerning the 'truth' of an individual was inseparable from stressing the inevitable fact of their mortality." Ibidem, s. 70
123 Ibidem, s. 69–72.
124 Podrobně viz ibidem, s. 70–72.
125 Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění*, Praha 1998, s. 72–73. Pozadí portrétu bývá oprávněně spojováno s vlivem Edvarda Muncha, jehož díla byla rovněž vystavena nedlouho před jeho vznikem na druhé vídeňské Kunstschau.
126 Paul Westheim, „Oskar Kokoschka", in: *Das Kunstblatt* I, č. 10, 1917, s. 289–304.
127 „Malovat jej, přiblížit se tak významnému člověku a umělci byl zážitek", vzpomínal Kokoschka. Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 67.
128 Viz Shapira (pozn. 1), s. 55.
129 Viz poznámka 75 zde.
130 Viz Shapira (pozn. 1), s. 55.
131 Ibidem, s. 56.
132 To je pěkný výraz Fritze Schmalenbacha, Kokoschkas malerische Entwicklung, in: idem, *Neuen Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bern 1955, s. 41.
133 Viz Shapira (pozn. 1), s. 56.
134 Svoji vzpomínku zaslal Will Semler v e-mailové korespondenci Petru Domanickému (doručeno 26. července 2011).

135 Oskar Kokoschka, Snící chlapci, in: Kundera (pozn. 24), s. 36–39, zde s. 37.
136 Hrdinka básně *Snící chlapci*, „ve skutečnosti mladá Švédka jménem Lilith", s níž se Kokoschka poznal na Uměleckoprůmyslové škole. Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 46.
137 „Dann: ‚eine unglückliche Frau', bleich, nervious, abgehärmt, mit dämonischen Kuhaugen von depressiver Geschlitztheit." Kurt Hiller, Oskar Kokoschka, *Der Sturm* I, 1910, 3. März, s. 150n.
138 Viz Spielmann (pozn. 20), s. 88.
139 Erhard Stöbe, Die Praxis des Koloristen Oskar Kokoschka, in: Gerbert Frodl–Tobias G. Natter (eds.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Wien 1997, s. 101–111, zde s. 104.
140 Kokoschka byl s Schielem srovnáván, jejich obrazy visely vedle sebe na druhém Kunstschau. Oba rakouští expresionisté, transformující tvarosloví secesní kresby do zvnitřňující výrazové struktury, se v této fázi stylově přiblížili, avšak jejich naturel a výtvarný svět byl odlišný: Schieleho charakterizuje tělesnost a erotické napětí, u Kokoschky sublimuje fyzický zjev do zjitřené introspektivní psychologie postavy. K Schielemu řekl Kokoschka: „The point was always made that his linear style derived from Klimt, yet his drawings were time and again compared with me, as though there were even the slightest resemblence." Goldscheider (pozn. 43), s. 9.
141 „Gesty, jimiž Kokoschka obdařil své modely, dokázal především vytvořit napětí. Jejich paže a ruce se často kříží jako kanály energie, charakterizující portrétovnou osobu." Werkner (pozn. 105), s. 34.
142 Oskar Kokoschka, Snící chlapci, in: Kundera (pozn. 24), s. 36–39, zde s. 38n.
143 Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 236.
144 Ibidem, s. 123.
145 "There was an intriguing side of her. She was a master of sophisticated conversation but any letters were the opposite. They were both primitive in content and wording. Strange!" Will Semler, viz pozn. 134.
146 „Hodně mi záleží na tom, abych zachytil duchovní výraz. Maluji to, co mi utkví v paměti, ať už je to lesk očí v něčí tváři, malá změna výrazu, prozrazující vnitřní pohyb… (…) Proto jsem také schopen malovat jen portréty lidí, kteří mi přišli něčím pozoruhodní…" Viz Kokoschka (pozn. 3), s. 239–240.
147 Dopis Else Kupferové Oskaru Kokoschkovi, 4. březen 1951. Dopis je citován in: Johann Winkler – Katharina Erling, *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929*, Salzburg 1995, s. 34.
148 *Martha Hirsch (Mit Ballon)*. „Das neue Bildnis von Frau Hirsch (…) entstand 1935 in Prag (Auskunft des Künstlers)." Viz Wingler, *Oskar Kokoschka* (pozn. 55), č. kat. 294, s. 325. Dílo je černobíle reprodukováno in: Natter (pozn. 1), s. 106. Obraz se nacházel v soukromé sbírce v Sydney, dnes je v neznámých rukou ve Spojených státech. Za tuto laskavou informaci děkuji paní Janet Beck-Wilson.
149 Viz Shapira (pozn. 1), s. 56.
150 Kalmán Kemény (1896–1994) se narodil v Maďarsku, studoval na Akademii v Budapešti a portrét na vídeňské Akademii. Za I. světové války byl válečným umělcem. Na konci dvacátých let přišel do Plzně, v roce 1929 se stal členem Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni. Ve Sdružení působil až do roku 1936, kdy se vydal na cesty po západní Evropě a usadil se v Londýně. Zde se stal členem Ben Uri Art Society a prosadil se jako portrétista.
151 Viz Petr Jindra, Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925–1951, in: idem (ed.), *Umění českého západu. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925–1951*, s. 37, 38, 42, 43, 46.
152 Ke Karlu Lhotovi viz stať Petra Domanického zde.
153 Za informaci o existenci Keményho portrétu Marthy Hirschové děkuji Vladimíru Lekešovi.

Notes

1 “It is not clear if Kokoschka painted the couple in Vienna or in Pilsen, but it was most likely in Pilsen.” Elana Shapira, The Pioneers: Loos, Kokoschka and Their Shared Clients, in: Tobias G. Natter (ed.), *Oskar Kokoschka. Early portraits from Vienna and Berlin 1909–1914*, New York–Cologne 2002, pp. 50–60, here p. 60, note 69.

2 The portrait of Willy Hirsch appeared at the German art market in 1920s; in 1932, the painting was acquired by Dresden Bank, which sold it to the State of Prussia in 1935. A year later, they transferred the ownership of the painting to the National Gallery in Berlin (Nationalgalerie, Staatliche Museen zu Berlin), where it has remained till the present day. See Tobias G. Natter, Portraits, in: ibid., p. 104, where relevant sources are listed. The portrait of Martha Hirsch is now owned by Neue Galerie in New York (Serge Sabarsky collection, New York).

3 Oskar Kokoschka, *My life*, London 1974, p. 21.

4 See Shapira (note 1), p. 55.

5 Ibid., p. 60, note 63.

6 For more on the interest in the Japanese wood carving in Bohemia during the fin-de-siècle period, see for example Filip Suchomel, Asie a Katolická moderna (Asia and Catholic Modernism), in: Roman Musil – Aleš Filip (eds.), *Zajatci hvězd a snů* (*The Captives of Stars and Dreams*), Praha 2000, pp. 365–383.

7 For the information about the family and family relations, I thank Petr Domanický. For more detailed information on the Hirsch family, see his essay here. The family relation between the family of Wilhelm Hirsch and Alfred Kraus mediated by Rosa Hirsch is also mentioned by Elana Shapira (note 1), p. 52.

8 Georg Trakl, Karl Kraus, in: Georg Trakl, *Šebestián ve snu* (German original *Sebastian im Traum*, Czech translation by Ludvík Kundera), Třebíč 1995, p. 165. Compare the title of the Kokoschka’s initiation expressionist plastic, *The Warrior*, below.

9 More in Shapira (note 1), p. 52, where relevant sources are listed.

10 Ibid.

11 The model Loos wanted to introduce to Central Europe was the American and especially the English lifestyle and culture: “Auch glaube ich, in den 24 heften dieses jahr – ganges alles sagen zu können, was ich zu sagen habe. Zweck der zeitschrift ist, mir meine berufsarbeit zu erleichtern. Ich richte nämlich wohnungen ein. Das kann ich nur für leute, die abendländische kultur besitzen. Ich war so glücklich, drei jahre in Amerika zu leben und westliche kulturformen kennen zu lernen. Da ich von deren überlegenheit überzeugt bin, halte ich es für charakterlos, auf das österreichische niveau – subjektiv gesprochen – herabzusteigen. Das führt zu kämpfen. Und in diesen kämpfen stehe ich einsam da.” Adolf Loos: Das Andere. Ein Blatt zur Einführung der abendländischen Kultur in Österreich. Ankündigung, in: *Die Zukunft*, Berlin, 30. 1. 1904, p. 85.

12 See Kokoschka (note 3), p. 38.

13 Translated from: Carl E. Schorske, *Vídeň na přelomu století* (English original *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture,* New York 1981. Czech translation by Jiří Svoboda), Brno 2000, p. 20.

14 For more, see the essay by Petr Domanický here.

15 In 1935, Kokoschka received Czechoslovak citizenship that lasted till 1947, when he was granted British citizenship.

16 For more on the relation of Adolf Loose and Oskar Kokoschka, see for example: Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914*, Wien–München 1983, p. 116–123.

17 See Schorske (note 13), p. 311.

18 For more on the outlined issue, see Claude Cernuschi, Pseudo–Science and Mythic Misogyny: Oskar Kokoschka’s Murderer, Hope of Woman, *The Art Bulletin* LXXXI, Issue 1, 1999, pp. 126–148, here pp. 142–144.

19 Ibid., pp. 126–148, passim.

20 “Wir sind dazu verpflichtet, einem großen Talent die Möglichkeit der Aussprache zu geben. Oskar Kokoschka ist das größte Talent der jungen Generation. Und selbst wenn wir Gefahr liefen, daß unsere Kunstschau demoliert würde, nun, dann geht man eben zugrunde. Aber man hat seine Pflicht getan.” Quoted according to Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka. Leben und Werk*, Köln 2003, p. 47.

21 “Sie alle konzentrierten sich auf die ‘Traumtragenden’ und sprachen fast kaum von Zeichnungen oder den Blättern zu den ‘Träumenden Knaben’, überhaupt nicht vom Text ‘Märchenbuchs’. Diese großformatigen Bilder bedeuteten die eigentliche Provokation, gaben auch den einsichtsvollere der Kritiker Fragen auf.” Ibid., p. 47.

22 “Čižek was a supporter of free creative activity. He said that a child may show us the apparition of elementary creative powers, preprimitive art, in a new territory, in our home land.” Leopold Wolfgang Rochowanski, Die Wiener Jugendkunst. Franz Cizek und seine Pflegestätte, Wien 1946, p. 20. Quoted according to Schorske (note 13), p. 312.

23 Ibid., p. 314.

24 “– ich bin der kreisende Werwolf – / wenn die Abendglocke vertönt / schleich ich in eure Gärten.” Oskar Kokoschka, Die Träumenden Knaben, in: Hans Maria Wingler (ed.), *Oskar Kokoschka. Schriften 1907–1955*, München 1956, p. 110. For the Czech translation, see Oskar Kokoschka, Snící chlapci, in: Ludvík Kundera, *Haló, je tady vichr, vichřice* (*This is the Storm Calling*), Praha 1969, pp. 36–39, here p. 37.

25 “Das Enfant terrible ist hier Kokoschka. Da ein verfrühter Erfolg (er hat alles, was er ausstellt, am ersten Tage verkauft) schon manchem Jungen geschadet hat, ist es pädagogisch richtig, zu bremsen. Also Herr Kokoschka, Ihre Gobelinentwürfe sind abscheulich: Oktoberfestwiese, rohe Indianerkunst, ethnographisches Museum, verrückt gewordener Gauguin – was weiß ich. Und trotzdem kann ich mir nicht helfen: Ich habe seit Jahren kein interessanteres Debüt erlebt. Dieses Enfant terrible ist nämlich wirklich ein Kind, absolut kein Poseur, nein, ein guter Junge. Er hat mir selbst mit einer Naivität, die gar nicht von Heute ist, den Sinn seiner Bilder erklärt. Und während ich ihm zuhörte, wie er mit ungeschickten Handbewegungen seine bambinohaften Worte erläuterte, sagte ich mir im stillen: Hier ist etwas Echtes und Frisches, etwas Elementares, das nach Ausdruck drängt… Den namen Kokoschka aber muß ich mir merken. Denn wer mit zweiundzwanzig Jahren sich so kannibalisch gebärdet, kann möglicherweise mit dreißig ein sehr origineller, ernstzunehmender Künstler sein.” Richard Muther, Die Kunstschau, in: *Die Zeit*, Wien, Jg. 7, 1908, Nr. 2049, 6. Juni, pp. 1–2. Quoted according to Schweiger, *Der junge Kokoschka* (note 16), p. 74.

26 Loos remembers that the paintings were “…clou der ausstellung und die wiener liefen hinein, um sich darüber den bukkel voll zu lachen.” Adolf Loos, Oskar Kokoschka, in: idem, *Trotzdem. 1900–1930. Die Schriften von Adolf Loos in zwei Bänden – zweiter Band*, Innsbruck 1931, p. 256.

27 “Wie gerne hätte ich sie erworben, sie gehörte aber der ‘wiener werkstätte’.” Ibid.

28 “Ich traf ihn im jahre 1908. Er hatte das plakat für die Wiener ‘Kunstschau’ gezeichnet. Es wurde mir gesagt, daß er ein angestellter der ‘wiener werkstätte’ sei und mit fächermalen, zeichnen von ansichtskarten und ähnlichen, nach deutscher art – kunst im dienste des kaufmanns –, beschäftigt werde. Mir war es sofort klar, daß hier eines der größten verbrechen am heiligen Geist verübt wurde. Ich ließ Kokoschka rufen. Er kam. Was er jetzt mache? Er modellierte eine büste. (Sie war nur in seinem hirn fertig.) Die ist von mir angekauft. Was kostet sie? Eine zigarette. Gemacht. Ich handle nie. Aber schließlich einigten wir uns auf fünfzig kronen.” Ibid.

29 Claude Cernuschi, Body and Soul: Oskar Kokoschka’s The Warrior, Truth and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siècle Vienna, *Art History*, Vol. 23, March 2000, pp. 56-87. The sources mentioned here: Patrick Werkner, *Austrian Expressionism: The formative Years*, Paolo Alto, 1993, p. 80; Frank Whitford, *Oskar Kokoschka: A life*, New York, 1986, pp. 30–31.

30 See Cernuschi, Body and Soul (note 29), pp. 62–63.

31 See Kokoschka (note 3), p. 35.

32 See Cernuschi, Body and Soul (note 29), pp. 62–63.

33 See Kokoschka (note 3), p. 37.

34 “Deliberately rejecting the sinuous line, decorative patterning, and flattened surface characteristics of the once-radical but now stylish Secession style, Kokoschka opted for its opposite: an art of physical immediacy, visual distortion and physiognomic exaggeration.” See Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 59.

35 Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele: Eros und Passion*, Munich–New York, 1995, p. 74.

36 See Kokoschka (note 3), pp. 28–29.

37 For more on the influence of Schopenhauer’s philosophy in relation to the plastic, see Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 73.

38 See Kokoschka (note 3), p. 21.

39 See Cernuschi, Body and Soul (note 29), pp. 56–87, particularly 56–62. Cernuschi believes Loos was, in his theoretical suppositions, connecting the popularity of ornaments with ‘savages’ and criminals, influenced by the then criminology theory: “It may be significant to mention that Loos’ equation of ornament and crime may have been borrowed from the Italian criminologist Cesare Lombroso, who argued that born criminals possessed both nervous systems and bodily frames that resembled those of savages. This also explained, in his view, their predilection for tattoos, a tendency to decorate the body, that has ‘fallen into disuse among the higher classes and only exists among sailors, soldiers, peasants and workmen’.” Ibid., p. 83, note 7.

40 Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus*, 6. 421. For more on this also see Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 56.

41 See Wittgenstein (note 40), 2. 151; 2. 1511.

42 Loos (note 26), p. 256.

43 Kokoschka formulated his different attitudes and concept of the work of art and tuition at The School of Applied Arts in a dialogue with Ludwig Goldscheider, *Kokoschka by Ludwig Goldscheider in collaboration with the Artist*, London 1963, pp. 7–10.

44 Adolf Loos, Zatraťme heslo: zdát se a nebýt! (Let Us Reject the ‘To Seem and not to Be’!), in: idem, *Řeči do prázdna. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústroji a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumil Markalous* (*Spoken into the Void. Collected Essays by Adolf Loos*), Kutná Hora 2001, pp. 86–90. Originally published in the weekly *Die Zeit* in Vienna on 18th December 1897.

45 See Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 58.

46 See Kokoschka (note 3), p. 21.

47 “If Loos’ purpose was to expose the truth of building materials, the economic and ethical simplicity of pure form beneath the wasteful and decadent façade of decorative ornament, Kokoschka analogously believed that, beneath the superficial layers of skin, the ‘reality’ of humanity could also be revealed.” See Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 65.

48 Ibid., p. 64.

49 “All the symbols of ornamental accessory were pressed into the service of a philosophy of indirect profit. The annexation of past honors and the new autonomy of this rhetorical vehicle – i. e., arrogance – progressed to the inevitable historical point, where self–awareness cried out for reflection, a point that is usually identified as the birth of modern art in Vienna.” Thomas Trummer, “A Sea ringed About with Visions”: On Cryptotheology and Philosophy of Life in Kokoschka’s Portraits, in: Natter (note. 1), pp. 37–42, here p. 37.

50 See Kokoschka (note 3), p. 30.

51 Ibid., p. 84.

52 Ibid., p. 25.

53 Quoted according to: Remigius Netzer, Postscript, in: Kokoschka (note 3), p. 220.

54 “I was not feeling well and, having exchanged some words on this and that, I was getting ready to leave. But Loos, despite his illness, kept me by force that I could not resist, and, in torn pyjamas, he got up, shook his dirty blanket, and, to my disgust, took out from under it a large lobster soaked in tomato juice. Homard à l’américane was his favourite dish. As a gourmand, he picked the meat from the

cut off claw and stuffed it into my mouth. With the intelligent look from his old times, he then instructed me: "Austrians lost the war because, instead of seafood, they eat only dumplings, strudels and cakes." Ibid., p. 84.

55 Some of the classic sources are the large catalogues and monographies of the artist: Hans Maria Wingler, *Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers*, Salzburg 1956, here text pp. 34–37, cat. pp. 293–299; Edith Hoffman, *Kokoschka: Life and Work*, London, 1943; Spielmann (note 20). Furthermore, Fritz Schmalenbach, *Kunsthistorische Studien: Grundlinien des Frühexpressionismus*, Basel 1941; Fritz Schmalenbach, *Neue Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bern, 1955, here pp. 40–55; the early period of Kokoschka's work has been thoroughly elaborated by Schweiger, *Der junge Kokoschka* (note 16). This topic, including an analysis of his portrait production, has been greatly characterised and contextualised by Carl E. Schorske, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1981 (note 13). Separately, Oskar Kokoschka's early portrait production is dealt with by the catalogue relating to the exhibition bearing the same name, which took place in 2002 in Neue Galerie New York (15th March – 10th June) and then in Hamburger Kunsthalle (5th July – 29th September): Natter (note 1). Kokoschka repeatedly comments upon his early portrait production in his biography, see Kokoschka (note 3).

56 For more on the first collectors of Kokoschka, see Werner J. Schweiger, "Your love affair with my Paintings": Oskar Kokoschka and his Early Viennese Collectors, in: Natter (note 1), pp. 61–66.

57 See Kokoschka (note 3), p. 34.

58 "Ich versprach ihm dasselbe Einkommen, wenn er die Wiener Werkstätte verlasse, und suchte Aufträge für ihn. Ich schickte ihn zu meiner kranken Frau in die Schweiz (Leysin) und bat den in der Nachbarschaft wohnenden Professor Forel sich von K. porträtieren zu lassen..." Adolf Loos, Brief an Gustav F. Hartlaub, Prag, 5. Jänner 1931, in: Oskar Kokoschka, *Das gesammelte Werk* (exhibition catalogue), Städtische Kunsthalle Mannheim, 1931, pp. 2–3.

59 "Seine Förderer täten gut daran, ihn dem verwirrenden Einfluss von Öffentlichkeit zu entziehen, und ihn, fern von einer zu exklusiven Stillströmung, von zu enthusiastischen Freunden in ein anderes Kunstmilieu zu versetzen. Es wäre schade, diese Veranlagung durch falsch angewendete Förderung verkümmern zu lassen." Berta Zuckerkandl, "Die Kunstschau", Wiener Allgemeine Zeitung, 6. Mai, 1909, quoted according to Schweiger, *Der junge Kokoschka* (note 16), p. 83.

60 Tobias G. Natter, "Portraits of Characters, Not Portraits of Faces": An Introduction to Kokoschka's Early Portraits, in: Natter (note 1), p. 89.

61 See Kokoschka (note 3), pp. 50-51.

62 Ibid., p. 51.

63 Werner Schweiger says that, between 1909 and 1910, Loos owned thirty of Kokoschka's paintings, most of which were portraits of Loos' clients. See Schweiger, "Your love affair with my Paintings" (note. 56), p. 61.

64 "Ich habe ihm die ersten Aufträge verschafft, immer unter der Garantie, sie selbst zu übernehmen, wenn der Besteller anderen Sinnes Wird... So habe ich damals viele Bilder erworben, die ich heute an Galerien verkaufe... Diese drei wirklich wertvollen Menschen (Altenberg, Kokoschka, Schönberg) habe ich davor bewahrt, verhungern zu müssen..." Adolf Loos über seine Einstellung zu Künstlern und Kindern Ein Gesprach mit den Architekten, in: *Neue Freie Presse*, Wien, 9. September 1928, p. 10–11, here p. 10. Quoted according to Schweiger, *Der junge Kokoschka* (note 16), p. 117.

65 See Kokoschka (note 3), p. 35.

66 Emil Szittya, Das kuriositäten-Kabinett..., Konstanz, 1923, p. 289. Quoted according to Schweiger, *Der junge Kokoschka* (note 16), p. 117.

67 See Kokoschka (note 3), p. 41.

68 From among the friends, Werner Schweiger mentions these people: Lotte Franzos, Peter Altenberg, Ludwig Ritter von Janikowski, Karl Kraus, Adolf Loos and his partner Bessie Bruce. From among the clients: Martha Hirsch, Ernst Ebenstein, Alfred Sobotka, Richard Stein, Laura Beer, Leopold Goldmann, Elisabeth Reitler. Willy Hirsch should be added to the ones mentioned above. See Schweiger, *Der junge Kokoschka* (note 16), p. 118.

69 For more on this, see the chapter "Smí být v moderním bytě také nějaký obraz?" (Is It Allowed to Hang a Painting in a Modern Flat?): Lubomír Slavíček, *"Sobě, umění, přátelům". Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939 ("To Myself, to Art, to My Friends." Chapters from the History of Collecting in Bohemia and Moravia 1650–1939)*, Brno 2007, pp. 221–232.

70 "Das haus hat allen zu gefallen. Zum unterschiede vom kunstwerk, das niemandem zu gefallen hat. Das kunstwerk ist eine privatangelegenheit des künstlers. Das haus ist es nicht. Das kunstwerk wird in die welt gesetzt, ohne daß ein bedürfnis dafür vorhanden wäre. Das haus deckt ein bedürfnis. Das kunstwerk ist niemandem verantwortlich, das haus einem jeden. Das kunstwerk will die menschen aus ihrer bequemlichkeit reißen. Das haus hat der bequemlichkeit zu dienen. Das kunstwerk ist revolutionär, das haus konservativ. Das kunstwerk weist der menschheit neue wege und denkt an die zukunft. Das haus denkt an die gegenwart." Adolf Loos, Architektur (1909), in: Loos (note 26), p. 107.

71 "So hätte also das haus nichts mit kunst zu tun und wäre die architektur nicht unter die künste einzureihen? Es ist so. Nur ein ganz kleiner teil der architektur gehört der kunst an: das grabmal und das denkmal. Alles andere, was einem zweck dient, ist aus dem reiche der kunst auszuschließen." Ibid.

72 Adolf Loos, O umění a architektuře, jež je řemeslo (On Art and Architecture That Is a Craft), in: idem (note 44), pp. 53–57, here p. 57. The article was published under the title Umění a architektura (Art and Architecture) in the revue *Stavitel–Byt* in 1926.

73 See Kokoschka (note 3), p. 32.

74 Regarding this see Carl E. Schorske, "Artist of Angst: Oskar Kokoschka (1886–1980)", in: New York Review of Books, January 15, 1987, pp. 20–22, here p. 20.

75 See Kokoschka (note 3), p. 35. The Jewish environment was unusually close to the intellectual and artist circles around Loos and Karl Kraus. Kokoschka remembers frequent visits of the Jiddisches Theater in Leopoldstadt in the company of these two personalities: "It is impossible to forget those performances, full of originality and fantasy; down-to-earth comedy rubbed shoulders with high-flown emotion (...) The Shakespeare evenings, travesties with added music and songs, provided a special attraction. I can still see the broad-beamed, high-bosomed Ophelia singing her farewell aria in melting, heartfelt tones, while the Prince of Denmark took ship for England, pulling a wooden toy boat across the stage behind him on a string. The music and dances, the solo numbers and duets, had so much sheer theatrical verve, and the Jewish humour was so wild, that one did not know whether to laugh or cry (...) A Chassidic ecstasy, a forgetfulness of self, such as I have encountered only once (...)" Ibid., p. 47.

76 *Vater Hirsch*, an artistically important van-Gogh-style portrait, also from 1909, has probably nothing in common with the Pilsen family. He was the father of Kokoschka's great friend, actor Ernst Reinhold (stage name), the main character in the play *Murderer, the Hope of Women* during its scandalous staging at the Kunstschau 1909 summer scene.

77 "From time to time he persuaded one of his acquaintances, perhaps a customer for whom he was building a villa or designing an apartment (...) to commission portrait from me." See Kokoschka (note 3), pp. 34–35.

78 "Kokoschka's early portraits laid the foundations of his reputation. These works, which made him a leading figure of Expressionism, are often seen as his most significant contribution to European modernism." See Tobias G. Natter, "Portraits of Characters, Not Portraits of Faces" (note 60), p. 88.

79 See Kokoschka (note 3), p. 40.

80 "I went to the station and bought a ticket, not to Vienna, where Adolf Loos had so long taken my decisions for me, but to Berlin. Once I had chosen, I was free." Ibid., p. 56.

81 "Lieber Loos, ich kann, leider, aus Berlin nicht weg. Schlieper reichte für Miete und 1 Woche, ein zweites Portrait wurde nicht bezahlt, weil es nicht gefiel. Ich habe in den letzten Tagen 4 Bilder gemacht und werde jetzt von grinsenden Menschenköpfen schon fast verfolgt, so dass mir die ganze Portraitmalerei in den Hals zuwider ist. Meine herzlichsten freundschaftlichsten Grüße Ihnen und K. K. Ihr O Kokoschka." An Adolf Loos, Berlin, 23. 12. 1910, in: Olda Kokoschka – Heinz Spielmann (eds.), *Oskar Kokoschka, Briefe I, 1905–1919*, Düsseldorf 1984, pp. 14–15. The aforementioned pictures were probably the portraits of Peter Baum, Hugo Car, Rudolf Blümner and Tilly Durieux. See ibid., p. 329.

82 See Kokoschka (note 3), p. 33.

83 Translated from: Henri Bergson, *Vývoj tvořivý*, (French original *L' évolution créatrice*. Czech translation by Ferdinand Pelikán – František Žákavec), Praha 1919, p. 326.

84 See Kokoschka (note 3), p. 175.

85 "If our conscience were to become one with something from its own principle, it would necessarily have to free itself from what has been already completed and cling onto something that is being created. It would be necessary that the ability of seeing, which is circling and whirling around itself, formed no more than one with the act of wanting." See Bergson (note 83), p. 323.

86 Compare Bergson's explanation: "The intellect always seeks reconstitution – the reconstitution of the given – and lets slip away what is new in every moment of a certain history. It does not admit the unpredictable. It refuses all creation." Nevertheless "something new is springing up without cessation (...) a form is born of which it can be said – the moment it is already here – that it is the result predestined by its causes, but we would not be able to predict what it would become because here the causes (...) were embodied at the same time with the result, being determined by it to the same extent to which they determine it in turn." Ibid., p. 226.

87 Lotte Franzos was an art connoisseur and a collector. Her portrait was one of the first in the series of portraits painted between the summer of 1908 and the autumn of 1909. Wingler, *Oskar Kokoschka* (note 55), cat. n. 11, p. 294.

88 Meaning: "(...) do not believe that anybody else knows better than you what you are like."

89 An Lotte Franzos, Leysin San[atorium] Montblanc, 28. 1. 10, in: Kokoschka – Spielmann (note 81), p. 11.

90 Kokoschka had read his lecture from a manuscript which he then lent to one of the listeners, Berthold Viertel, who lost it, and that is why Kokoschka wrote it again later under the title *On the Nature of Visions (Von der Natur der Gesichte)*. See Kokoschka (note 3), pp. 62-63. In the views that he presented, there was something deeply defining for himself, and the difficult comprehensibility of the text is a necessary trait arising from knowledge of rather intuitive than analytical character: "I still stand by every single word of what I said to those unprepared hearers 'On the Nature of Visions'." Ibid., p. 63.

91 "Das Bewußtsein der Gesichte ist kein Zustand, in welchem man die Dinge erkennt oder einsieht, sondern ein Stand desselben, an dem es sich selbst erlebt." Oskar Kokoschka, Von der Natur der Gesichte (Vortrag 1912), in: Wingler, *Oskar Kokoschka Schriften* (note 24), p. 337. The word Gesichte is the essay's key term. 'Der Gesichte' is a plural of a word which in its usual meaning denotes a face. Kokoschka used it in an older sense with broader meaning which corresponded with the terms of image or vision – in the sense of Latin *visio*. See Trummer (note 49), p. 41. Karl E. Schorske states: "German word Gesicht denotes 'image' or 'picture' as well as 'appearance' or 'face', thus capturing subjective and objective side of visual perceiving. This double meaning is the key point of Kokoschka's

conception of artist's consciousness. See Schorske (note 13), p. 323.
92 See Kokoschka (note 3), p. 107.
93 "The image is no longer understood as a likeness, but as imprint and track. This is a radical reinterpretation, necessitating the initiation of an unusual discourse about art." See Trummer (note 49), p. 38.
94 Oskar Kokoschka, Von der Natur der Gesichte (Vortrag 1912), in: Wingler, *Oskar Kokoschka. Schriften* (note 24), p. 338.
95 Ibid., pp. 337–341. Later, probably in 1919, another essay called Vom Bewusstsein der Gesichte (Vorrede zum »Orbis pictus«) was written. Ibid., pp. 342–352.
96 "Kokoschka, dem die Anschauung mehr galt als alle intellektuelle Anleitung, sah mit den Augen der Kinder in ihren Zeichnungen eine für Erwachsene nicht mehr existierende Welt. Diese übertrug er in seine Karten und Drucksachen mit dem Einfühlungsvermögen des künftigen Porträtisten." See Spielmann (note 20), p. 37. Kokoschka's abilities could have been developed in this direction also by the above-mentioned influence of Čížek and his attention aimed at children's art.
97 For more on this subject see Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 67.
98 "(…) in an attempt to liberate the inner self from the encumbrance of the fleshy surface (…) a tearing away of the surface of an individual to expose the raw psyche beneath." Henry Schvey, Oskar Kokoschka: The Painter as Playwright, Detroit, 1982, p. 27, quoted according to Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 67.
99 Adolf Loos used to view the portraits as X-ray images sui generis, as Kokoschka retrospected in connection with the portrait of Professor Forel. See Kokoschka (note 3), p. 51.
100 See Wingler, *Oskar Kokoschka* (note 55), pp. 34–37.
101 Ibid., p. 37.
102 See Kokoschka (note 3), p. 156.
103 On the base of this book he formulated his own concept of art education at the international 'School of Seeing' which he opened in 1953 in Salzburg with the support of the art dealer Friedrich Welz and land hetman Josef Klaus. See Kokoschka (note 3), pp. 175-184. The educational attitude was based on the conviction that anybody "can learn to see again and to represent the visible, as arises from the educational method of Jan Amos Comenius and his *Orbis Pictus*." Ibid., p. 176.
104 See Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 65.
105 See Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 67. In Kokoschka's early portraits we undoubtedly notice a real fascination with the possibilities of interactions between body and psyche. On the other hand, as Patrick Werkner remarks: "This fascination must, however, be seen in the context of a combined interest, characteristic of the period, in occult visualisations and in new scientific observation procedures, such as X-rays; these ostensibly disparate elements together formed a creative ferment that must not be ignored." Patrick Werkner, Gestures in Oskar Kokoschka's Early Portraits, in: Natter (note 1), pp. 31–36, here p. 34.
106 Translated from: Marcel Proust, *Hledání ztraceného času V. Uvězněná* (French original *À la recherche du temps perdu V. La prisonnière.* Czech translation by Jiří Pechar), Praha 1985, p. 27.
107 Hans Arp, On the Drawings from Kokoschka's Map, 1913, in: Kundera (note 24), p. 53.
108 Werner Hofmann, *Gustav Klimt und die Wiener Jahrhundertwende*, Salzburg 1970, p. 18. Quoted according to Susanna Partsch, *Klimt. Život a dílo* (*Klimt. The Life and Work*), München–Praha 2002, p. 242.
109 See Trummer (note 49), p. 38.
110 The Viennese had been introduced to the works of both the artists not a long time before that at their individual exhibitions in the Mietke Gallery. Vincent van Gogh's exhibition took place in January 1906 and Paul Gauguin's in March 1907.
111 See Kokoschka (note 3), p. 21.
112 Ibid., p. 23.
113 Schopenhauer and Nietzsche considered myth a means by which instinctive, irrational and chthonic forces could be reintroduced into European tradition. The hallucinogenic narrative of myth is able to express contents which are unavailable to conceptual abstractive thinking. At the same time, the discourse of myth intellectually reconciled philosophy and art. See Cernuschi, Pseudo-Science (note 18), p. 129.
114 For more detail regarding this topic see ibid., pp. 128–132.
115 Translated from: Marcel Proust, *Hledání ztraceného času IV. Sodoma a Gomora* (French original *À la recherche du temps perdu IV. Sodome et Gomorrhe.* Czech translation by Jiří Pechar), Praha 1985, p. 27.
116 See Kokoschka (note 3), p. 26.
117 Ibid., p. 26. The author of the play *Mörder, Hoffnung der Frauen* dedicated it to "Dem treuen Freunde Adolf Loos". See Wingler, *Oskar Kokoschka. Schriften* (note 24), p. 139
118 For more detail on this topic see Cernuschi, Pseudo-Science (note 18), pp. 128–132.
119 See Liebermanns Gegner, *Die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus* (exhibition catalogue), Berlin–Schleswig, 2011, p. 22, fig. 7, 8, 11 and pp. 104–105.
120 Translated from: Hans Arp, *O kresbách z Kokoschkovy mapy* (*On the Drawings from Kokoschka's Map*), 1913, in: Kundera (note 24), p. 53.
121 See Schvey (note 98), p. 116, quoted according to Cernuschi, Body and Soul (note 29), p. 70.
122 Ibid., p. 70.
123 Ibid., pp. 69–72.
124 For more detail see ibid., pp. 70–72.
125 Translated from: Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění* (German original *Über das Geistige in der Kunst*. Czech translation by Anita Pelánová), Praha 1998, pp. 72–73. The portrait's background is sometimes rightfully put in the connection with the influence of Edward Munch whose art had also been exhibited at the second Kunstschau in Vienna not long before this picture was painted.
126 Paul Westheim, "Oskar Kokoschka", in: *Das Kunstblatt* I, 1917, pp. 289–304.
127 "To paint his portrait – to come into such close contact with so great a man and artist – was a major experience for me." See Kokoschka (note 3), p. 35.

128 See Shapira (note 1), p. 55.
129 See note 75 here.
130 See Shapira (note 1), p. 55.
131 Ibid., p. 56.
132 A cute expression by Fritz Schmalenbach, Kokoschkas malerische Entwicklung, in: idem, *Neuen Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bern 1955, p. 41.
133 See Shapira (note 1), p. 56.
134 Will Semler sent his recollection to Petr Domanický in email correspondence (received 26th July, 2011).
135 Translated from: Oskar Kokoschka, Snící chlapci (German original Die träumenden Knaben), in: Kundera (note 24), pp. 36–39, here p. 37.
136 The heroine of the poem called *The Dreaming Boys*, "in real life a young Swedish girl called Lilith", whom Kokoschka met at the Arts and Crafts School. See Kokoschka (note 3), p. 20.
137 "Dann: ‚eine unglückliche Frau', bleich, nervious, abgehärmt, mit dämonischen Kuhaugen von depressiver Geschlitztheit." Kurt Hiller, Oskar Kokoschka, *Der Sturm* I, 1910, 3. März, p. 150.
138 See Spielmann (note 20), p. 88.
139 Erhard Stöbe, Die Praxis des Koloristen Oskar Kokoschka, in: Gerbert Frodl–Tobias G. Natter (eds.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus*, Wien 1997, pp. 101–111, here p. 104.
140 Kokoschka used to be compared with Schiele, at the second Kunstschau their paintings were exhibited next to each other. The style of both Austrian expressionists who transformed the morphology of Art Nouveau painting came close at this phase but their characters and their art worlds were different: Schiele is characterised by carnality and erotic tension while in Kokoschka the physical appearance sublimates into an agitated introspective psychology of the figure. As Kokoschka commented on Schiele: "The point was always made that his linear style derived from Klimt, yet his drawings were time and again compared with me, as though there were even the slightest resemblance." Goldscheider (note 43), p. 9.
141 "By means of gestures attributed to his figures, Kokoschka principally managed to introduce tension. Their arms and hands are often crossing like energy channels characterising the sitter." Werkner (note 105), p. 34.
142 Translated from: Oskar Kokoschka, Snící chlapci (German original Die träumenden Knaben), in: Kundera (note 24), pp. 36–39, here p. 38.
143 See Kokoschka (note 3), p. 165.
144 Ibid., p. 79.
145 Will Semler, see note 134.
146 A letter from Else Kupfer to Oskar Kokoschka, 4 March, 1951. The letter is quoted in: Johann Winkler – Katharina Erling, *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929*, Salzburg 1995, p. 34.
147 *Martha Hirsch (Mit Ballon)*. "Das neue Bildnis von Frau Hirsch (…) entstand 1935 in Prag (Auskunft des Künstlers)." See Wingler, *Oskar Kokoschka* (note 55), cat. n. 294, p. 325. The piece was reproduced in black and white in: Natter (note 1), p. 106. The painting used to be in a private collection in Sydney, nowadays it is in unknown hands in the United States. I am grateful to Mrs Janet Beck-Wilson for kindly providing me this information.
148 See Shapira (note 1), p. 56.
149 Kalmán Kemény (1896–1994) was born in Hungary, he studied at the Academy in Budapest and later he was a student of portraiture at the Academy in Vienna. During WW1 he was an official war artist. At the end of the 1920s he came to Pilsen and in 1929 he became a member of the Association of Visual Artists in West Bohemia in Pilsen. He was active in the Association until 1936 when he set off for a journey around Western Europe, eventually settling in London. There he joined the Ben Uri Art Society and made a career as a portrait painter.
150 See Petr Jindra, Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925–1951 (Association of Visual Artists in West Bohemia in Pilsen 1925–1951), in: idem (ed.), *Umění českého západu. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925–1951*(*The Art of West Bohemia. Association of Visual Artists in West Bohemia in Pilsen 1925–1951*), pp. 37, 38, 42, 43, 46.
151 For more on Karel Lhota see Petr Domanický's essay here.
152 I wish to thank Vladimír Lekeš for the information regarding Kemény's portrait of Martha Hirsch.

Prameny a literatura / Sources and literature

PUBLIKACE / PUBLICATIONS

- Henri Bergson, *Vývoj tvořivý,* (přel. Ferdinand Pelikán – František Žákavec), Praha 1919
- Liebermanns Gegner, *Die Neue Secession in Berlin und der Expressionismus* (kat. výst.), Berlin–Schleswig, 2011
- Ludwig Goldscheider, *Kokoschka by Ludwig Goldscheider in collaboration with the Artist,* London 1963
- Petr Jindra, (ed.), *Umění českého západu. Sdružení západočeských výtvarných umělců v Plzni 1925–1951,* Plzeň, 2010
- Wassily Kandinsky, *O duchovnosti v umění,* Praha 1998
- Olda Kokoschka – Heinz Spielmann (eds.), *Oskar Kokoschka. Briefe I,* 1905–1919, Düsseldorf 1984
- *Oskar Kokoschka, Das gesammelte Werk* (kat. výst.), Städtische Kunsthalle Mannheim, 1931
- Oskar Kokoschka, *Můj život* (přel. Alena Bláhová), Brno 2000 / Oskar Kokoschka, *My life* (transl. by David Britt), London 1974
- Ludvík Kundera, *Haló, je tady vichr, vichřice,* Praha 1969
- Adolf Loos, *Řeči do prázdna. Soubor statí o architektuře, bydlení, ústroji a jiných praktických věcech, které uspořádal Bohumilo Markalous,* Kutná Hora 2001
- Adolf Loos, *Trotzdem. 1900–1930. Die Schriften von Adolf Loos in zwei Bänden – zweiter Band,* Innsbruck 1931
- Tobias G. Natter (ed.), *Oskar Kokoschka. Early portraits from Vienna and Berlin 1909–1914,* New York – Cologne 2002
- Susanna Partschová, *Klimt. Život a dílo,* München – Praha 2002
- Marcel Proust, *Hledání ztraceného času IV. Sodoma a Gomora* (přel. Jiří Pechar), Praha 1983,
- Marcel Proust, *Hledání ztraceného času V. Uvězněná* (přel. Jiří Pechar), Praha 1985
- Carl E. Schorske, *Vídeň na přelomu století,* Brno 2000
- Klaus Albrecht Schröder, *Egon Schiele: Eros und Passion,* Munich – New York, 1995
- Lubomír Slavíček, *„Sobě, umění, přátelům". Kapitoly z dějin sběratelství v Čechách a na Moravě 1650–1939,* Brno 2007
- Heinz Spielmann, *Oskar Kokoschka. Leben und Werk,* Köln 2003
- Werner J. Schweiger, *Der junge Kokoschka. Leben und Werk 1904–1914,* Wien – München 1983
- Georg Trakl, *Šebestián ve snu,* (přel. Ludvík Kundera), Třebíč 1995
- Hans Maria Wingler, *Oskar Kokoschka. Das Werk des Malers,* Salzburg 1956
- Hans Maria Wingler (ed.), *Oskar Kokoschka. Schriften 1907–1955,* München 1956
- Johann Winkler – Katharina Erling, *Oskar Kokoschka. Die Gemälde 1906–1929,* Salzburg 1995
- Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus* (přel. Petr Glombíček), Praha 2007

ČLÁNKY / ARTICLES

- Claude Cernuschi, Pseudo-Science and Mythic Misogyny: Oskar Kokoschka's Murderer, Hope of Woman, *The Art Bulletin* LXXXI, č. 1, 1999, s. 126–148
- Claude Cernuschi, Body and Soul: Oskar Kokoschka's The Warrior, Truth and the interchangeability of the physical and psychological in fin-de-siècle Vienna, *Art History,* Vol. 23, March 2000, s. 56–87
- Kurt Hiller, Oskar Kokoschka, *Der Sturm* I, 1910, 3. März, s. 150–151
- Adolf Loos: Das Andere. Ein Blatt zur Einführung der abendländischen Kultur in Österreich. Ankündigung, *Die Zukunft,* Berlin, 30. 1. 1904, s. 85
- Tobias G. Natter, „Portraits of Characters, Not Portraits of Faces": An Introduction to Kokoschka's Early Portraits, in: Tobias G. Natter (ed.), *Oskar Kokoschka. Early portraits from Vienna and Berlin 1909–1914,* New York – Cologne 2002, 88–97
- Elana Shapira, The Pioneers: Loos, Kokoschka and Their Shared Clients, in: Tobias G. Natter (ed.), *Oskar Kokoschka. Early portraits from Vienna and Berlin 1909–1914,* New York – Cologne 2002, 50–60
- Fritz Schmalenbach, Kokoschkas malerische Entwicklung, in: idem, *Neuen Studien über Malerei des 19. und 20. Jahrhunderts,* Bern 1955, s. 40–55
- Carl E. Schorske, „Artist of Angst: Oskar Kokoschka (1886–1980)", *New York Review of Books,* January 15, 1987, s. 20–22
- Filip Suchomel, Asie a Katolická moderna, in: Roman Musil – Aleš Filip (eds.), *Zajatci hvězd a snů. Katolická moderna a její časopis Nový život,* Praha 2000, s. 365–383
- Werner J. Schweiger, „Your love affair with my Paintings": Oskar Kokoschka and his Early Viennese Collectors, in: Tobias G. Natter (ed.), *Oskar Kokoschka. Early portraits from Vienna and Berlin 1909–1914,* New York – Cologne 2002, s. 61–66
- Erhard Stöbe, Die Praxis des Koloristen Oskar Kokoschka, in: Gerbert Frodl–Tobias G. Natter (eds.), *Oskar Kokoschka und der frühe Expressionismus,* Wien 1997, 101–111
- Thomas Trummer, „A Sea ringed About with Visions": On Cryptotheology and Philosophy of Life in Kokoschka's Portraits, in: Tobias G. Natter (ed.), *Oskar Kokoschka. Early portraits from Vienna and Berlin 1909–1914,* New York – Cologne 2002, s. 37–42
- Patrick Werkner, Gestures in Oskar Kokoschka's Early Portraits, in: Tobias G. Natter (ed.), *Oskar Kokoschka. Early portraits from Vienna and Berlin 1909–1914,* New York – Cologne 2002, s. 31–36
- Paul Westheim, „Oskar Kokoschka", *Das Kunstblatt* I, č. 10, 1917, s. 289–304.

SEZNAM POUŽITÝCH ZKRATEK / LIST OF ABBREVIATIONS

- **AMB** = Archiv města Brna / Municipal Archives of Brno
- **AMP** = Archiv města Plzně / Municipal Archives of Pilsen
- **AOSS MMP** = Archiv Odboru stavebně správního Magistrátu města Plzně / Archives of the Building Administration Department of the Municipality of Pilsen
- **KMP** = Knihovna města Plzně / Municipal Library of Pilsen
- KS (Plzeň, Cheb) = Krajský soud (Plzeň, Cheb) / Regional Court of Justice (Pilsen, Cheb)
- **KSSPPOP** = Krajské středisko státní památkové péče a ochrany přírody / Regional Office for the Care of Monuments and Environment Protection
- **KÚPK KPPM** = Katastrální úřad pro Plzeňský kraj, Katastrální pracoviště Plzeň-město / Land Registry of the Pilsen Region, The District Land Registration Department of Pilsen – City
- **LA PNP** = Literární archiv Památníku národního písemnictví / The Literary Archive of the Museum of Czech Literature in Prague
- **MMB** = Muzeum města Brna / Municipal Museum of Brno
- **NA Praha** = Národní archiv Praha / Czech National Archive in Prague
- **NG** = Národní galerie v Praze / The National Gallery in Prague
- **NK ČR** = Národní knihovna České republiky / National Library of the Czech Republic
- **NPÚ, ú. o. p. v Plzni** = Národní památkový ústav, územní odborné pracoviště v Plzni / The National Heritage Institute, Pilsen Regional Office
- **NTM** = Národní technické muzeum v Praze / National Technical Museum in Prague
- **SDC** = Studijní a dokumentační centrum Adolfa Loose v Müllerově vile v Praze / Adolf Loos Research and Documentation Centre in the Villa Müller in Prague
- **PŘ Plzeň, EO** = Policejní ředitelství Plzeň, evidence obyvatel / Police Headquarters in Pilsen, resident registration
- **SOA v Plzni** = Státní oblastní archiv v Plzni / State Regional Archives in Pilsen
- **SOkA** = Státní okresní archiv / State District Archives
- **SVKPK**= Studijní a vědecká knihovna Plzeňského kraje / The Education and Research Library of the Pilsen Region
- **UPM** = Uměleckoprůmyslové museum v Praze / The Museum of Decorative Arts in Prague
- **ZČG** = Západočeská galerie v Plzni / The Gallery of West Bohemia in Pilsen
- **ZČM OND** = Západočeské muzeum v Plzni, oddělení novějších dějin / The Museum of West Bohemia in Pilsen, Modern History Department
- **ZČM OSD** = Západočeské muzeum v Plzni, oddělení starších dějin / The Museum of West Bohemia in Pilsen, Mediaeval History Department
- **ZČM NO** = Západočeské muzeum v Plzni, národopisné oddělení / The Museum of West Bohemia in Pilsen, Ethnographic Department